
论维吾尔古典音乐
《十二木卡姆》

阿不都秀库尔·穆罕默德伊明　著

论维吾尔古典音乐

《十二木卡姆》

杨金祥　译

新 疆 人 民 出 版 社

论维吾尔古典音乐
《十二木卡姆》
阿不都秀库尔·穆罕默德伊明著
杨金祥译

新疆人民出版社出版
（乌鲁木齐市解放路306号）
新疆新华书店发行　新疆日报印刷厂印刷
787×1092毫米32开本　5印张 2插页　90千字
1985年7月第1版　1985年9月第1次印刷
印数：1——4,000

统一书号：8098.207　定价：0.76元

目　　录

前　　言 ………………………………………………………… 1
第一章　关于《十二木卡姆》的基本概念………………… 4
　第一节　木卡姆的概念……………………………… 4
　第二节　《十二木卡姆》的排列形式………… 12
第二章　《十二木卡姆》历史的扼要阐述……………… 22
　第一节　新疆是一个古老的歌舞之乡………… 22
　第二节　《十二木卡姆》是漫长的历史发展
　　　　　的产物………………………………… 41
　第三节　《十二木卡姆》在十六世纪的整理
　　　　　和定型………………………………… 49
　第四节　《十二木卡姆》悲惨的过去和新生… 56
第三章　《十二木卡姆》的音乐特点……………………… 60
　第一节　《十二木卡姆》是大型的古典音乐… 60
　第二节　《十二木卡姆》的音乐结构………… 67
　第三节　《十二木卡姆》曲式的对比………… 76

第四节　拍节在《十二木卡姆》中所处的
地位……………………………………… 82
第四章　《十二木卡姆》的歌词问题………………… 86
第一节　《十二木卡姆》歌词的一般特点…… 86
第二节　《十二木卡姆》歌词的主要内容…… 90
一、阶级性和人民性在木卡姆歌词中的
体现……………………………………… 90
二、爱国主义在木卡姆歌词中的体现…… 97
三、无神论思想在木卡姆歌词中的体现… 102
四、反对封建礼教追求爱情自由在木卡
姆歌词中的体现……………………… 109
五、严肃地批判地对待木卡姆歌词的重
要性……………………………………… 112
第三节　《十二木卡姆》歌词中的民间文学
问题……………………………………… 114
第四节　《十二木卡姆》歌词的艺术特点…… 120
结束语…………………………………………………… 127
注　释…………………………………………………… 130
附　录　《十二木卡姆》手鼓拍节表
后　记

前　　言

《十二木卡姆》这一篇幅巨大的业已定型和成套的音乐遗产，是维尔吾族劳动人民给我国文化宝库里增添的奇珍异宝。

解放前，《十二木卡姆》濒于支离破碎、被遗忘和失传的危险。国民党反动派“对于各少数民族，完全继承清朝政府和北洋军阀政府的反动政策，压迫剥削，无所不至。”（毛泽东：《论联合政府》）

解放后，在党的民族政策的光辉照跃下，使这套音乐财富获得了新生。《十二木卡姆》的乐曲录了音，记了谱，并出版了书。从此，在研究《十二木卡姆》，创造性地运用它的乐曲、从内容上改编它的某些歌词，使之为社会主义时代服务方面，取得了一系列令人鼓舞的成绩。由《拉克木卡姆》改编的《拉克歌舞》，在《乌夏克木卡姆》乃合曼①基础上创作的歌剧《人民公社好》，根据木卡姆音乐移植的歌剧《红灯记》，根据木卡姆的乃合曼和达斯坦②于最近重新搬上舞台的歌剧《艾里甫与赛乃姆》③，以及根据木卡姆的乃合曼、达斯坦和麦西列甫④创作的歌曲、音乐、舞蹈，就是在这方面所作的巨大努力和明显体现，有希望的开端和首批成果。这些作品受到了各族人民的热烈欢迎。

林彪“四人帮”贩卖唯心主义和形而上学观点，实行最

腐朽、最黑暗的封建法西斯专政和野蛮透顶的恐怖政策，使我们的党、我国人民遭受了空前严重的灾难。他们打着“文化革命”的旗号，施出流氓手段，妄图任意践踏、毁坏和消灭我国各民族历史文化遗产和社会主义新文化成果。他们使正常的科学民主和艺术自由陷入到文化专制主义、历史虚无主义和愚昧人民的“全面专政”的冰河之中。他们给维吾尔族人民的古典音乐《十二木卡姆》罗织了什么“黑线”、“异国情调”等罪名，妄图一棍子打死。

“四人帮”已经永远地被钉在耻辱柱上了。各族人民以及维吾尔族人民渴望已久的真正的科学的春天，真正的文艺的春天已经来临了。这也是《十二木卡姆》的新春。

《十二木卡姆》是维吾尔族人民的宝贵的历史艺术遗产，也是民间广泛流传的活生生的音乐财富。对于作为维吾尔民族音乐之母的《十二木卡姆》，如不进行科学的多方面的研究，就不能正确地领会、阐明维吾尔音乐、演唱和舞蹈艺术，也就不能使之有效地为社会主义时代服务。

现在《十二木卡姆》重新受到了人们的普遍重视。许多人，首先是文艺工作者、文艺爱好者，以及各界广大人民群众，已经开始了对《十二木卡姆》的探索。为了在一定程度上满足这方面的需求，我将这本书奉献给读者。此书是在1970年开始探索的基础上、与1973年的《唐代新疆歌舞艺术》这本书稿一起写成的。“四人帮”粉碎之后，在大家热情诚恳的帮助之下，书稿几经修改，终于成了现在这个样子。在此，我谨向为此书的问世出过力的老师和同志们，向中国社会科学院民族研究所、北京图书馆、新疆大学图书馆、北京民族出版社、《民族》画报社和新疆维吾尔自治区歌剧团木卡姆小组的老师和同志们致以衷心的感谢。

作为初步探讨的这本小册子，难免有各种错误和缺陷。我深信，经过大家的帮助，不足之处是能够在今后的研究工作中得到弥补的。

第一章

关于《十二木卡姆》的基本概念

第一节 木卡姆的概念

"木卡姆"一词在词源上是古回鹘龟兹——吐火罗(库车)语"曼坎吾曼"(M ka—Yame)一词的变音，含有"大曲"之意⑤。它与表示"居住的地方"的阿拉伯语"玛卡姆"(Makam)一词是同音词，到后来，这个词在阿拉伯语中也以音乐概念而被使用开来。

关于"木卡姆"的音乐含义，它表示两层概念：其一含有调式或者是音律之意；其二含有个别乐曲、歌乐或者是一整套篇幅巨大的音乐作品之意。

"木卡姆"一词在维吾尔音乐引申的含义中，除含有律和律学之意外，也含有由较大的音乐、歌曲、舞蹈组成的俗乐之意。

"木卡姆"一词不仅在音乐领域，而且在更广的领域，也以诸如"木卡姆里有"、"木卡姆里没有"、"与木卡姆是吻合的"、"与木卡姆是不吻合的"等外延而被使用。"木卡

姆”一词在更高的形式上则以“完美无缺”、“十全十美”、“赶上了木卡姆”等等意思而被使用。在这里，“木卡姆”一词则表示“排列”、“系统”、“成熟”、“逻辑”、“规律”这样一些意思。

这就是说，“木卡姆”一词具有广泛而又生动的古老的词意，其含意并不仅仅拘泥于单纯的音乐方面。

在谈论《十二木卡姆》时，我们则着眼于根据维吾尔音律创作的、在一定调式基础上定型和配套的十二套音乐作品，并非着眼于“十二律”。当谈到《十二木卡姆》的音乐结构、律学基础和历史演变的理论时，我们当然不能背离维吾尔律学及其历史渊源。

对于“木卡姆”一词和《十二木卡姆》的名称，赫亚斯丁·比·谢尔甫在其编纂的《赫亚斯大辞典》里作了错误的注脚。这本书在“木卡姆”一词与阿拉伯语“玛卡姆”一词是同音词这一点上纠缠不休，而把《十二木卡姆》的结构与维吾尔艺术和律学割裂开来，竟然把它说成是由星体运动分成一昼夜的时辰所构成的“范围”、“程度”、“张角”等等而组成。此书所推进的一个观点是，《十二木卡姆》是天文学家、诗人和乐师们根据星球的一昼夜运行编出来的；而每个木卡姆也只有在与星球的一昼夜运动的趋向相吻合的十二个时辰里才能演奏。

整个人类在其发展的初期阶段，对于种种自然现象以及社会现象和个人的遭遇，都是与星宿联在一起加以解释的。这反映了原始人类的一种幼稚的幻想的自然的观点。到后来，各种宗教幻想，尤其是关于各种天神的幻想，仍然是以星空作为主要舞台的。一神教也是在这个主要舞台上形成的。

较古老的部落和部族根据星体的运动，把一昼夜分为十二个时辰、二十四小时，并以自己的语言及各种称谓为其命了名。不仅如此，他们又把一年分为十二个月，把十二年作为一纪，同样以自己的语言为其命了名。这似乎成了一种清规戒律，即把所有东西都以一打为单位来对待了。

须指出，认为曲调出自于天体运动的假设，最初是由希腊唯心主义哲学家毕达格拉斯⑥提出来的。他是把世界的根基说成为"数"的这一唯心主义学说的奠基者。"毕达格拉斯的学说是科学思维的萌芽，同宗教、神话之类的幻想的一种联系。"（列宁：《哲学笔记》）毕达格拉斯的学说，后来在伊斯兰哈里发国家重新抬头，成了算数和占卜术的一个重要源泉。当时，音乐被认为是数学的一部分。不懂数学和天文学，就不能做哲学家或博士⑦。这种情况在与崇拜火和星星有紧密联系的萨满教和拜火教的影响所及的地方表现得尤为突出。

然而，根据这一点，就把《十二木卡姆》音乐与十二时辰、二十四小时连在一起加以解释，则是没有任何科学依据的。

"意识一开始就是社会的产物，而且只要人们还存在着，它就仍然是这种产物。"（马克思和恩格斯，《费尔巴哈》）音乐以及《十二木卡姆》音乐作为生动的社会生活的体现是历史地产生的，并非是星体运动的赞词与年鉴。天文学是古老的自然学科，而艺术尤其是演唱、音乐艺术则是随着人们的劳动和生活产生并发展起来的。从历史上来讲，它与整个精神文明相并列、比一切都要古老。古代天文学家在为星星命名时，曾借用了古代一些猛兽、生产工具、武器和乐器的名称。这些名称至今还在沿用。亚里斯多德（公元前384—

322年）推进了艺术产生于模仿生活这一思想，认为人类的“最初的学问来自于模仿”（《诗学》第四章）。贺拉斯（公元前65—8年）认为“古代的诗人和歌唱家被奉为神明，从而获得了荣誉与尊敬。天神的意志则是通过诗歌传达的。”（《论诗艺》）这反映了艺术与社会生活的美学关系。

由此可见，艺术首先是音乐艺术，是社会生活的产物，并非是星体运行的结果。维吾尔古典音乐《十二卡木姆》是维吾尔劳动人民好多世纪以来艺术创作的精华，绝不是星相家、哲学家、诗人和音乐家们按照“十二时辰，二十四小时”在同一个时间内创作出来的，而且不多不少，正好是十二套。

固然，“木卡姆”一词与阿拉伯语表示“居住的地方”、“单位”、“机关”、“机构”的“玛卡木”或“玛卡曼特”是同音词，而在波斯语中也被使用，但不能据此就认为维吾尔音乐艺术产生于阿拉伯和波斯文化，甚至于是在它的形成因素的影响之下直接产生的。维吾尔人民的艺术发展，较之经济发展，具有相对独立的特殊规律。远在阿拉伯复兴之前，维吾尔人民就以律学和音乐而驰名。对于生活在中亚的最古老的雅利安人、土兰人和操闪语的人民的关系，我们是不清楚的。然而，历史却为远在各种语系尚在形成的旧青铜时期，就已经有了这种关系的情况，为操雅利安语、乃至后来操土兰语的诸部落，各自携带着自己的文明朝西迁往地中海岸的情况，不断地提供着佐证。

与波斯人民的联系远在古代就已经开始了。《阿维斯塔》一书的记载，乌甫勒哈桑裴尔且西的著名长诗《列王传》，以及诸民族的迁徙和有关波斯历史的诸材料，都证实了这一点。在唐朝以前以及唐朝，内地与罗马帝国的著名丝绸贸易，就是通过波斯商人和波斯领土进行的。诚如波斯人的语言及其

文化对维吾尔人的语言及其文化产生了一定的历史影响一样，维吾尔人的语言及其文化对波斯诸王朝也产生了一定的历史影响。这种情况一直继续到整个阿拔斯王朝（750—1258年）⑧。

由此可见，维吾尔木卡姆音乐并不是首先从阿拉伯语里吸收了"木卡姆"一词以后才产生的。自伊斯兰文化之后，阿拉伯语开始有了大的发展。它不仅对自己波及的辽阔地区产生了强烈的影响，而且还从这些地区吸取了许多文化养料。由于历史原因，使得维吾尔古典音乐《十二木卡姆》再度以阿拉伯——波斯名称来称谓了。但这种称谓到后来只是起一种借用的"名称符号"的作用，与《十二木卡姆》的律学基础和音乐实体则没有任何内容上的联系。

须指出，由于伊斯兰教和阿拉伯人的占领，不仅是维吾尔音乐名称，就连整个埃及、伊朗、北印度、中亚、南俄罗斯和土耳其的许多部落和民族人物的姓名，也从先前的许多种变成单一的阿拉伯式的了。曾一度震撼世界、后来接收了伊斯兰教的金帐汗国、伊利汗国的蒙古人也开始采用阿拉伯——波斯式的姓名了。当然，这并不意味着这些部落和人民已经完全一律阿拉伯化了。

这一点需要说明一下，正当阿拉伯音乐由于落后和宗教的限制，而在霍达（阿拉伯人的一种通俗的骆驼曲）、艾赞（伊斯兰教宣礼员呼唤的声音）、克拉安特（吟诵《古兰经》）、塔克比尔（口诵"安拉至大"的公式）、汗木都萨纳（赞词）的范围内响彻不休的时候，被遣往麦加改建礼拜寺的突厥奴隶苏拉依海（634—726年），已经把吾德（未改制的热瓦甫）、笛、唢呐、角等乐器介绍给了阿拉伯人。当法拉比首次在龟兹律学的基础上，对阿拔斯王朝时期的阿拉

伯音乐进行了改革之后，这才在阿拉伯音乐上出现了节奏和乃合曼的范畴。自蒙古占领之后，尤其是十四世纪之后，阿拉伯人才在音乐领域开始采用"玛卡曼特"一词。从十九世纪起，这种情况就被涂上了一层全面的古典的色彩。

在这方面之所以出现了许多混乱的情况，其原因是由那些迷醉于把所有主要文化渊源都以"泛阿拉伯主义"、"泛伊朗主义"的观点来阐明的、从伊朗的"源泉"里汲饮"生命之水"的人造成的。

直到近几年，有人还把《十二木卡姆》说成是印度文化的遗产，他们甚至以极左的面貌出现，说什么把《十二木卡姆》称作为维吾尔人民的音乐，是典型的民族主义的表现。对于了解马克思主义及世界文化史，至少是了解东方文化史的人来说，这种注脚是地地道道的无稽之谈。

从历史上看，印度自古就是一个部族和民族音乐发达的国家。在印度以及于公元两千年前从西伯利亚迁来的雅利安部族的影响之下重新形成的佛曲与佛教一道，自北魏伊始乃至隋唐年间，对长安以及整个中国都产生了一定的影响。印度的佛经是可以谱曲诵唱的，也可以配器。然而由于汉语多半由单音节组成，这就给中国僧侣诵唱佛经带来了困难。据《高僧传》说，这个困难由三国时的诗人曹植解决了。从此之后，出现了适于佛曲的佛词。需要肯定的是，这首先是基于佛教之上的意识形态的影响。此外，正是在这个时候，以龟兹乐为主的新疆音乐，在内地占据着高于印度佛教音乐的地位。在唐朝的《十部乐》里，当《西域乐》在占了六部之后，印度乐就被淘汰了。

至于《十二木卡姆》，需要说明的是，从印度最古老的宗教和艺术典籍《梨俱吠陀》⑨、《玛合帕腊达》⑩、《腊

玛延那》到中世纪文明之前，可以看出它走的是一条与众不同的独特的道路。在印度婆罗门教⑪的神话里，在献给作为舞神的多臂湿婆⑫（SirVa）形象的传说、雕塑里，以及在1904年在库都几米亚乌发现的《七调碑》里，都未曾发现有任何有关《十二木卡姆》的蛛丝蚂迹。这个问题，我们已在《唐代新疆歌舞艺术》一书里详细地谈到了，下面我们还将谈论。

我国古代年鉴和乐典里常常提到的"胡乐"，从广义上讲，泛指西域（新疆和中亚）以及漠北（中央亚细亚）生活的突厥诸部和人民的音乐。印度音乐并不算做"胡乐"。我国佛陀旅行家法显、玄奘在把西域诸国作为歌舞之乡记载时，对印度并没有进行过这样的形容。

尽管阿塞拜疆、乌孜别克、塔吉克有木卡姆音乐⑬，突厥蛮人有达斯坦音乐，然而它们在数量上不仅少，而且没有"穷乃合曼"、"达斯坦"、"麦西列甫"这三部分音乐结构。这些民族的木卡姆可能是从维吾尔《十二木卡姆》里发展起来的，也或许是受过它的影响。为此，我们有理由把维吾尔人民的古典音乐系统，称作为突厥语系其他民族，以及其他非突厥语系民族的木卡姆音乐的基础（渊源）。

苏联艺术家、博士弗·比里亚耶夫在《塔吉克遣西木卡姆》一书里提到的保存于乌孜别克、塔吉克中间的"布祖里克木卡姆"、"鲁斯提木卡姆"、"纳瓦木卡姆"、"斯尕木卡姆"、"伊拉克木卡姆"等六个木卡姆"是近代形成的"；虽然提到它是六部成套的有统一内容和调式的大型组曲或多段体的音乐作品，但是，它并没有类似《十二木卡姆》那样的"穷乃合曼"、"达斯坦"、"麦西列甫"。此外，这六个木卡姆里有称之为"喀什噶尔式"的独特的音乐形式和"莫卧儿式布祖里克"的音乐段体。弗·比里亚耶夫

把名为“喀什噶尔式”的音乐形式作为一个称谓，曾注释为“按照喀什噶尔风格而创作的旋律”。至于“莫卧儿式布祖里克”，兴许指与乌孜别克音乐形式有关的莫卧儿时期的某一个乃合曼。1950年塔吉克斯坦出版的《遭西木卡姆》一书，提到了上述六个木卡姆中的每个木卡姆，都有“穆什克拉特”（意即艰深）、“乃斯里”（意即散文）等乃合曼段体。

由此可见，《十二木卡姆》是维吾尔人民的音乐成果，是我们多民族的祖国——中华人民共和国音乐宝库里的重要财富，绝非是外国的艺术遗产或者什么“异国情调”。

须指出，维吾尔音乐以其骨干为主，也曾经兼收了邻近部落和民族的文化影响。这种影响，一方面是相互影响，另一方面主要的是，它是从属于这个民族的音乐主体和律学特点的。诚如任何一个现代民族由许多有关部落和人民经过历史溶合或渗透形成一样，一个民族的音乐成果也是在作为这个民族的主体部落、部族人民的音乐与溶化于这个民族的其他部落、部族人民的音乐的历史的组合中形成并得以丰富起来的。这个过程，在上千年里无不受到在地理、经济、政治、宗教和语言方面有亲缘关系的其他人民和民族的影响。隋唐年间，《龟兹佛曲》、《于阗佛曲》曾在内地风行一时。我们不仅知道玄奘到达印度时，《摩诃至那》曲就已经在印度被演奏了，而且从马赫穆德加兹尼⑭、德里王朝⑮、巴布尔和艾克拜尔⑯时代中，我们还可知道印度演奏过新疆和中亚的乐曲。据巴基斯坦历史学家库雷什撰著的《巴基斯坦简史》第151、155页指出，德里苏丹著名诗人赫斯拉德里维⑰曾用新的乐曲丰富了印度的音乐。艾卜纳斯尔法拉比⑱所制的“十七音律”和参定的弦乐配器法对阿拉伯的音乐起过

一定作用。

至于音乐方面的相互影响，主要体现在乐器的雏型方面的相互学习和改革上。这种影响从远古起就已经开始了。

把一切主要文化单纯地说成是“来自西方”的这一片面观点，是资产阶级社会科学和洋奴思想的明显的表现之一。

第二节 《十二木卡姆》的排列形式

维吾尔古典音乐《十二木卡姆》，作为篇幅巨大的音乐作品并不是一次就创作出来的，也不是始终如一地仅限于十二套。它在自已的历史上曾经历了多次删减、增补、合并和提炼。研究《十二木卡姆》应以事实为主，这就首先应把维吾尔著名木卡姆演唱家吐尔迪阿洪保存的、现已问世的《十二木卡姆》作为我们的出发点。

根据截至目前已掌握的资料，现将《十二木卡姆》的几种排列形式罗列如下：

吐尔迪阿洪保存的、并于1956年录音的《十二木卡姆》的排列形式：

1，拉克木卡姆	23首乃合曼	205行
2，且比雅特木卡姆	23首乃合曼	251行
3，木夏乌热克木卡姆	31首乃合曼	363行
4，恰尔尕木卡姆	18首乃合曼	212行
5，盘吉尕木卡姆	25首乃合曼	240行
6，乌扎勒木卡姆	29首乃合曼	224行
7，艾介姆木卡姆	17首乃合曼	143行
8，乌夏克木卡姆	23首乃合曼	143行

9，巴雅特木卡姆	19首乃合曼	119行
10，纳瓦木卡姆	20首乃合曼	209行
11，斯朶木卡姆	6首乃合曼	72行
12，依拉克木卡姆	8首乃合曼	102行

以上总共是12套木卡姆、242首乃合曼、2470乐行。如把“阿甫遣西曼”木卡姆的13首乃合曼、232乐行加进去，那么，吐尔迪阿洪所保存的就有255首乃合曼、2704乐行。这是第一种排列形式。

*　　　*　　　*

《赫亚斯大辞典》里关于《十二木卡姆》的排列形式：

1，拉赫维木卡姆	为“鲁肉孜”、“鲁肉孜艾介姆”两片断，12首乃合曼。
2，于赛音木卡姆	为“代尔朶”、“穆哈依尔”两片断，10首乃合曼。
3，拉斯特木卡姆	为“盘吉朶”、“曼拉玖”两片断。
4，赫加孜木卡姆	为“胡玛云”、“南胡非特”两片断。
5，库倩克木卡姆	为“拉克甫”、“巴雅特”两片断，10首乃合曼。
6，布祖里克木卡姆	为两片断。
7，依拉克木卡姆	为“穆哈依甫”、

	"满合鲁甫"两片断，13首乃合曼。
8，斯普汉木卡姆	为"坦里孜"、"尼卡甫"两片断，11首乃合曼。
9，纳瓦木卡姆	为"鲁肉孜"、"胡玛云"两片断，11首乃合曼。
10，乌夏克木卡姆	为"扎布勒"、"埃吾儿"两片断，11首乃合曼。
11，赞古兰木卡姆	为"恰尔尕"、"乌扎勒"两片断，11首乃合曼。
12，布斯里克木卡姆	为"依谢朗"、"沙巴赫"两片断，15首乃合曼。

这是第二种排列形式。这种排列形式把《十二木卡姆》分为了24个片断。然而，维吾尔族人民的古典音乐《十二木卡姆》里的每个木卡姆，则是由一整套穷乃合曼、达斯坦、麦西列甫组成的，在音乐结构、乐曲数量等方面与这种排列形式有着严格的区别。

*　　　*　　　*

和田人依斯米吐拉比尼木吐拉在于1854年献给和田统治者赫克木伯克的《乐师史》一书中，对《十二木卡姆》的

排列作了如下所示。此系第三种排列法。

然克木卡姆
恰尔尕木卡姆
盘吉尕木卡姆
乌扎勒木卡姆
艾介姆木卡姆
乌夏克木卡姆
巴雅特木卡姆
纳瓦木卡姆
斯尕木卡姆
缺勒依拉克木卡姆
都尕木卡姆

依斯米吐拉比尼尼木吐拉在书中没有按照顺序给这些木卡姆编号。他根据自己占有的资料，在谈到一些乐师和诗人时，提到了以上木卡姆。他指出“维沙勒木卡姆”系喀得尔汗于赛依地延时代所作。

此外，穆沙沙依拉木著《艾明史》一书，指出“依西来提木卡姆”系十六世纪莎车女诗人、乐师阿曼尼莎汗所作。

以上排列与吐尔迪阿洪保存的《十二木卡姆》的名称基本一致，而与《赫亚斯大辞典》所示的排列则有区别。1854年写于和田的《乐师史》与1823年写于印度穆斯塔发阿帕特的《赫亚斯大辞典》的这些差别，绝不表明在这31年中间，在《十二木卡姆》的名称和结构上出现了急骤的变化，而说明《赫亚斯大辞典》的排列与维吾尔木卡姆的本来情况是不相吻合的。尽管如此，它仍不失为一份历史资料。

*　　　*　　　*

在作为中亚人民中世纪百科全书的纳瓦依的作品中，曾多次提到了木卡姆的名称。他在著名诗集《四书》里，并没有谈及“拉赫维”、“斯帕哈”、“赞古兰”等称谓。他在91、119、123、309、317、430首格则勒（一种十四行诗）里，提到了“艾介姆”、“鲁肉孜”、“依拉克”等木卡姆。

如119首格则勒里写道：

纳瓦依在后宫与妻子相遇，
欲听艾介姆、依拉克、赫加孜乐曲。

第309首格则勒里写道：

纳瓦依在疾行，为听木卡姆曲歌，
或是艾介姆、鲁肉孜，或是赫加孜、依拉克。

可见，纳瓦依在自己的作品中提到了“鲁肉孜”、“赫加孜”、“艾介姆”、“依拉克”这几个木卡姆。⑲

*　　　　*　　　　*

《十二木卡姆》的一些歌词，给木卡姆编了一系列目次。如“艾介姆”木卡姆序曲里有这样的唱词：

巴雅特、且比雅特、艾甫遣西曼由我弹唱，
假如闷闷不乐，便把纳瓦演唱；
人们把于赛音、艾介姆称为木卡姆之父，
我弹奏的木卡姆居于这些木卡姆之上；
有时把乌夏克、拉克穿插弹奏，
木夏乌热克的弹奏应在清晨和晚上。

以上五种排列形式使我们看到，木卡姆在其历史上可能

有过以下名称：

拉克（然克）木卡姆
都尕木卡姆
斯尕木卡姆
盘吉尕木卡姆
乌夏克木卡姆
纳瓦木卡姆
乌扎勒木卡姆
艾介姆木卡姆
巴雅特木卡姆
且比雅特木卡姆
木夏乌热克木卡姆
依拉克木卡姆
赫加孜木卡姆
维沙勒木卡姆
依西来提安格孜木卡姆

此外，还有吐尔迪阿洪保存的“艾甫遣西曼木卡姆”。这个木卡姆以其曲调形式和结构上的独特风格而与其它木卡姆有所区别。“艾甫遣西曼（意即眼泪）木卡姆”所示的几个木卡姆的名称如下：

木夏乌热克
且比雅特
乌夏克
乌扎勒
纳瓦
盘吉尕
巴雅特

斯朵赫

拉克

以上排列形式，从各方面都证明了吐尔迪阿洪保存的木卡姆的名称，是长期以来在民间流传的维吾尔木卡姆的真正名称。

此外，“依西来提安格孜”木卡姆，大概未能在人民中间深深地扎下根来，也或许是被人们忘却了。

据传，“维沙勒木卡姆”是由喀德尔汗在莎车创作的。此外，在这方面没有其它音乐和歌词资料。

至于“鲁肉孜木卡姆”，需说明的是，鲁肉孜原是维吾尔人民按旧历于三月二十二日过的一个具有民族传统的元旦节。诚如伊斯兰教取代了萨满教⑳、拜火教㉑和摩尼教，阿拉伯文取代了佉卢文、鄂尔浑文和回鹘文，伊斯兰教的节日也取代了鲁肉孜节，但民间直到近代仍保留着“鲁肉孜节”、“鲁肉孜麦西列甫”。㉒后来，盛世才政权心怀叵测地废除了这个节日。

“鲁肉孜木卡姆”在突厥人民中间有各种不同的形式。它曾流传到突厥音乐占优势或者是产生影响的一些地区。它有“鲁肉孜布斯里克”、“鲁肉孜于赛音”、“鲁肉孜库倩克”等好几种乐曲形式。然而，这一古老的乐组里的明显的代表作却没有被保留下来㉓。

关于“赫加孜木卡姆”，纳瓦依在诗集《四书》、《童年的奇历》第一部第119、309、317首格则勒里是这样提及的：

赫加孜勿多弹，我要与妻子朝夕相伴，

纳瓦依欲欣赏艾介姆、依拉克的吹弹。

“赫加孜木卡姆”是一种有好多样式的突厥乐曲。对于

它在民间流传或被遗忘的情况，我们不得而知。1973年，伊拉克国家宣传局出版的《伊拉克巴格达地区歌手和木卡姆》一书，谈到了12—13世纪蒙古——鞑靼统治下的巴格达乐师和伊拉克以及外国音乐；在这本书里，“赫加孜木卡姆”是作为一种抒情乐曲而被提及的。即书中指出它是当时流行的“赫加孜”、“于赛音”、“沙巴”这三组情歌里的一组。它在中亚以及维吾尔族人民中间的影响，已无从查考了。

*　　　　*　　　　*

在谈到《十二木卡姆》排列形式的时候，对于作为《十二木卡姆》渊源的和主体的刀朗——哈密木卡姆的名称也应提及一下。具有悠久历史和一直作为民间艺术的主要形式而延续下来的刀朗——哈密木卡姆，已经由当地文工团和文化馆作了初步的调查，并录了音，同时在整理旧词的基础上还部分地添了新词。这种地方性的麦西列甫，没有穷乃合曼、达斯坦和麦西列甫，多半在简短的序曲（民间称之为麦西列甫木卡姆）之后，就开始有歌有舞的麦西列甫，从这个意义上讲，也可把它们称之为“哈密赛乃姆”、“刀朗赛乃姆”。由于它们的乐曲古老、比较原始，又有强烈的农村、草原生活气息，以及稳健的舞蹈和浓厚的民族风格，所以哈密、刀朗赛乃姆就自然而然地成了木卡姆乐曲和舞蹈的主要渊源。从这点上来说，可以把它称之为“麦西列甫木卡姆”。

哈密麦西列甫木卡姆有12个，其中7个有变换的第二种样式。这12个木卡姆是：

1、都尔木卡姆　　（有第二种样式）

2、乌鲁克都尔木卡姆　　（嗨哟嗨哟乌兰）

3、穆斯坦扎提木卡姆　　　　（有第二种样式）
4、胡普提木卡姆　　　　（有第二种样式）
5、且比亚特木卡姆　　　　（有第二种样式）
6、木夏乌热克木卡姆　　　　（有第二种样式）
7、乌扎勒木卡姆　　　　（有第二种样式）
8、伊拉克木卡姆
9、刀朗木夏乌热克木卡姆（也叫刀朗木卡姆）
10、拉克木卡姆
11、恰尔尕木卡姆　　　　（有第二种样式）
12、都尕木卡姆

在麦盖提、阿克苏、阿瓦提农村，刀朗木卡姆的名称则有一定的区别：

莎车刀朗农村

1、拉克（然克）木卡姆
2、包姆木卡姆
3、孜勒木卡姆
4、色姆巴雅瓦
5、乌扎勒
6、朱拉
7、木夏乌热克
8、都尕曼特
9、胡且克

阿克苏刀朗农村

1、巴什木卡姆[24]
2、包姆巴雅瓦
3、穆阿勒木卡姆[25]
4、色姆巴雅瓦
5、沙姆克[26]
6、朱拉
7、缺勒巴雅瓦
8、都尕曼特[27]
9、巴雅瓦木卡姆

刀朗的9个木卡姆基本上是有歌有舞的麦西列甫木卡姆，本身分为5个乃合曼，它们是："木卡姆"（序乐）、"切克特曼"（3／4拍）、"赛乃姆"（2／4拍）、

"赛星坎"（2／4拍）、"赛里勒曼"（2／4拍）。

从大型音乐作品《十二木卡姆》的乃合曼里，使我们能够极其自然地感到，哈密——刀朗赛乃姆在其间占据着有力的比重。在这些木卡姆中间，拉克、都尕、恰尔尕、乌扎勒、且比雅特、木夏乌热克、伊拉克木卡姆的名称，与吐尔迪阿洪所保存的《十二木卡姆》的名称是一致的。此外，一些古老的和地方性的名称也被保存了下来。

这就是说，现在已经录音的、录制磁带的和记谱的《十二木卡姆》是在悠久的历史时期中间逐渐地形成的，到后来才以这种状态被保存了下来。

现在的《十二木卡姆》的曲调是娴熟的，它土生土长于俗乐中间而得以配套成龙，并形成了一个整体。它具有音乐固有的音律特点和主干，它的调式和合音系统显明而又流畅。所有这一切都充分地表现了维吾尔人民在民族文化和个性方面的特征，体现了他们的律学传统和音乐水平。从这个意义上讲，《十二木卡姆》是广大人民群众喜闻乐见的宝贵的精神财富。

第　二　章

《十二木卡姆》历史的扼要阐述

第一节　新疆是一个古老的歌舞之乡

《十二木卡姆》的产生与整个艺术，以及与有节奏的音乐艺术的产生，与维吾尔歌舞艺术和律学的发展都有着紧密的联系。《十二木卡姆》是在作为歌舞、音乐艺术的一个古老的故乡——新疆，由人民在悠久的历史发展中创作出来的。

原始劳动、原始形象的想象，产生了原始艺术。劳动种类的多样化，劳动的强度与烦恼，以及劳动过程的节奏感，不仅渴望人类感觉中的节奏感艺术的出现，而且使之直接地变成了现实。在原始生活中，节奏作为巨大的精神娱乐因素而成了一种强大的力量。它的确是一种永恒的震动。这种震动从社会生活和艺术的心脏里得到了无限的魔力。各种劳动、斗争、征战过程，这些过程中成功的欢悦和失败的痛苦，导致了有节奏的音乐和舞蹈动作的出现。人们对于劳动和斗争过程中的自发的有节拍和有音调的节奏愈来愈不满足，于是就进行了节奏的社会化和艺术化，甚至在劳动工具和自个身

上挂上铃铛，唱着歌，在鲜明的节奏中劳动、生活。于是出现了哨子、角、鼓这些原始乐器。绿洲和荒原、农业和牧业、战争和狩猎、定居和迁徙，类似这些生活的多种而又矛盾的风貌，不仅推进了维吾尔歌舞（以及雕塑和民间文学）艺术对现实的模仿，而且也推进了与此相反的浪漫的甚至故事中所说的带有神话色彩的艺术想象和探索。古维吾尔人也按照"模仿—对立—创造"这一艺术发展规律，对"已有的东西"努力进行了反映，并通过艺术形式对"没有的东西"努力进行了想象和创作。他们给自己的艺术渐渐地戴上了抒情的、浪漫的和乐观的花朵。"希腊神话不只是希腊艺术的武库，而且是它的土壤……因此，决不是这样一种社会发展，这种发展排斥一切神话对待自然的态度和一切把自然神话化的态度；并因而要求艺术家具备一种与神话无关的幻想。"（马克思：《〈政治经济学批判〉导言》）这段话对于在生产力低下的情况下，幻想和神话化的幻想，已成为原始艺术技巧的另一个渊源，则是最好的注脚。这就是维吾尔歌舞艺术产生与发展的历史原因。

马合木提、喀什噶里在其权威巨著《突厥语大词典》里收录了许多首距今一千多年前的四行体民歌，并以体例对其主要内容做了介绍。这些四行体民歌大多是有曲调的歌谣，并非是某个诗人的抒情诗作。这些四行体民歌不只是属于中世纪的，其中还有一些，如英雄额里发同俄（额甫拉斯亚甫）战死时吟诵的挽歌，则属于公元几个世纪以前的仪式歌。乌甫勒哈桑裴尔旦西的《列王传》，在讲述火夏王的儿子—额里发同俄在与伊朗国王开霍思老作战中阵亡的故事时，曾参照了许多古代民歌。这些历史诗歌多半都是可以配乐的《通俗诗赋》。这一点可以用《隋全诗》所示的《于阗采花》、

《回纥商调》等诗歌和《北齐全诗》里的斛律金的《敕勒歌》为例说明：

山川虽异所，
草木尚同春，
亦如溱洧地，
自有采花人。

（《于阗采花》）

阴山瀚海信难通，
幽闺少妇罢裁缝，
缅想边庭征战苦，
谁能对镜治愁容。
久戍人将老，
须臾变作白头翁。

（《回纥商调》）

敕勒川，
阴山下，
天似穹庐，
笼盖四野；
天苍苍，
野茫茫，
风吹草低见牛羊。

（《敕勒歌》）㉘

这些民歌和乐曲都具有7声音律基础。毛奇岑在《竟山乐录》一书中说："以7音是番乐，以5音为古乐。"㉙

关于新疆歌舞和音乐艺术，我国历史年鉴和史籍有不少涉猎，从中可以看出其律学基础已经比较明朗化了。

生活在北汉的刘向（公元前6—77年）著《说苑》，说皇帝令伶伦造曲，他到了唐古特以北和葱岭阴山，见雌雄凤凰会叫六种声音。这正如古希腊人关于菲尼克思，以色列人关于所罗门圣人的神话一样，不仅是一种神话，而且增强了我们对古代西域与黄河盆地文化交往的想象。

《周礼》、《汲冢纪年》写道，早在纪元前21世纪（大约），四夷歌舞就进入了关内，鞮鞻氏㉚掌四夷之乐与其声歌，被称为主乐师。

《旧唐书·音乐志》谈到了北狄突厥乐㉛。这种乐称之为鼓乐，皆马上乐也，鼓吹乐自始出自北狄乐，汉代用作军乐。杨荫浏编写的《中国音乐史》，提到中国被称为“胡乐”的音乐分为北狄、西域两支，其中西域乐为主要渊源和主体。这本书还引用了法国学者孔德氏（Auguste Comte）的考释，即远在汉代，北狄乐与西域乐就有密切的联系。这种同一性，不只在汉朝，即使在北朝和隋唐，亦已被众多的历史事实所证明了。

据《西凉杂记》三卷记载，戚夫人在百子池畔曾听过刚刚进入宫廷的于阗乐。张骞㉜西行在新疆在与我们伟大的祖国永远是一个整体的历史上出现了巨大的转折，同时也使音乐舞蹈史上出现了一派巨大的新生景象。据《晋书·音乐志》、崔豹的《古今注》记载，张骞通西域，传笛、胡角及其法于西京，惟得《摩诃兜勒》曲。汉朝公主细君、解忧及其嫁给龟兹王绛宾㉝的女儿弟史，在出嫁到西域时，带来了筑、筝、瑟、钲等古老乐器和乐工。这对辽阔的西域音乐艺术的发展产生了积极的影响。据《书经》、《伊训》、《墨

子非乐》记载，张骞出使西域前，汉朝的歌舞主要以杰出的诗人屈原的家乡——楚国的歌舞为中心。刘邦立汉朝，为歌颂其胜利组织了120人的《大风歌》，仍以古老的钟、鼓、磬、钲演奏。弦乐在当时并不怎么多。㉞

随着西域的开放、歌舞艺术的交流，汉武帝立乐府，立李延年为协律都尉。李延年战胜河间王刘德等人除古典礼乐以外一概不用的主张，采用胡乐，更造新声28解，乘与以为武乐，用短笛演奏。据对28解进行过研究的孔德氏指出，当时演奏的乐曲有《出塞》、《进塞》、《出关》、《入关》、《黄鹄吟》、《折杨柳》、《望行人》等等。

到两汉时期，胡琴、琵琶㉟、五弦、筚篥、箜篌㊱等乐器与内地传统乐器融为一体，推进了我国乐器的发展。

与胡角、鼓等乐一起，拨弦乐器，以及胡琴（艾捷克）作为最古老的乐器而出现了㊲。创造了牧民和较寒冷以及温和地区骑马人的文明的部落，则拥有最原始的拨弦乐器。胡琴的出现为原始乐队的形成、配器创造了条件。从这个意义上讲，胡琴起到了引头弦乐的作用。须指出，哈密木卡姆、裕固俗乐是把胡琴作为诸乐之首的。无论秦腔、京剧、河南梆子，还是豫剧等地方剧，一直到现在都是把二胡作为主乐使用的；它有时还被乐队用以演奏起乐和结束乐。

琵琶最初是马上弹奏的乐器。推手曰“批”，引手却曰“把”，汉代称之为“琵琶”。“琵琶”二字有多种写法，到了晋代才以“琵琶”二字固定下来。印度人将他们的四柱琵琶用梵文写为“barbhlc”。这种琵琶的结构则有所不同。汉代琵琶作为弦乐继续得到了发展，而到了隋唐则成了我国的主要乐器。这种乐器后来对朝鲜、日本的艺术都产生过强烈的影响。

魏晋南北朝是我国历史上大动荡的时期。这个时期，北方诸部落和民族大量迁入长江以北，建立了种种地方政权。由于民族的迁徙和杂居，极大地推进了文化以及音乐艺术的相互影响。南朝在长江以南主要采用的是在秦、汉传统乐和俗乐基础上形成的《清商乐》；而在多民族的北朝，除传统乐外，西域乐则掀起了强烈的热潮。魏晋南北朝时，维吾尔歌舞经喀什、库车、吐鲁番以及漠北合剌八剌哈孙，直接进入内地的情况，在《魏书·西域音乐志》、《通典》里都有详细记载。吕光㊴382年率兵七万挺进库车。此后，作为西域音乐艺术源泉的龟兹乐首先进入河西走廊，接着逐渐地大量传入内地。著名佛教大师、语言学家和诗人鸠摩罗什㊳（344—413年）被吕光俘劫。昭武九姓回鹘㊵后裔曹妙达、安未弱、安马驹等乐师曾演奏过龟兹琵琶。北齐后主高纬（565—576年）给曹妙达的父亲曹僧奴开府封王，亲执乐器，娱玩无倦，倚弦而歌，别采新声为“无愁曲”。周武帝平齐，著名龟兹乐工苏祗婆㊶随周武帝突厥皇后阿史那氏经哈剌和林到了长安。

著名律学家、乐师苏祗婆作为至今已知的维吾尔律学和音乐艺术的最古老而又最大的里程碑，在《隋书·音乐志》（14卷）、马端临的《文献通考》、徐养源的《管色考》等古籍里都有阐述。

据《隋书·音乐志》指出，龟兹人苏祗婆善弹胡琵琶，父在西域，称为知音，代代传习。苏祗婆把龟兹律学理论系统传入内地。他的“十二调节律”就是“五调七旦”。每个旦从中分成七个调式，构成了三十五个调式。每个调式里含有以一种声腔为主的木卡姆。此外，苏祗婆还向他父亲学习了七律曲（木卡姆式的音乐作品）。这不仅成了龟兹乐的音

律理论系统，从广义上讲，而且成了整个维吾尔音乐的律学标准。具有地方特点的喀什、吐鲁番、和田、中亚和北狄的音乐，也都是在龟兹律学基础上建立起来的。

581年，隋朝在北朝的基础上统一了全国。

据《隋书·音乐志》记载，隋开皇7年（587年），在整顿音乐时㊷，著名乐师郑译战胜了主管礼乐的大臣牛弘、何妥、辛彦之沿用宫廷礼乐的观点，主张用苏祗婆的十二调节律来参定音乐。隋炀帝大业7年，命令老学友郑译改革音乐。郑译便以苏祗婆的律学理论基础改革了乐调系统，并写了专著。这个功绩不只属于郑译，也属于当时著名乐工万宝常。当时处于奴隶地位的万宝常的名字，只是到后来才得以公诸于世。日本历史学家林谦山在《隋唐燕乐调研究》（郭沫若译）一书中写道，苏祗婆的十二律“在中国音乐艺术中呈现出了空前的革新气运，甚至在隋唐对日本产生过巨大的影响。”隋炀帝大制艳篇，令苏祗婆及其一行的后裔白明达㊸造新声。白明达造了《藏钩》㊹（施戴铃铛的藏钩舞曲）和“十二时”等曲。

隋朝、唐朝的九部乐、十部乐，多数是西域音乐。”（毛泽东：《同音乐工作者的谈话》1956年8月24日）

隋初设七部乐，即西凉伎、清商伎（南朝乐）、高丽伎（朝鲜）、天竺伎（印度）、安国伎（布哈拉）、龟兹伎（库车）、文康伎（文康伎是表示“礼毕”的最后一个假为其面的节目）。炀帝大业（605—615年）年间被改为九部乐，增加了疏勒伎（喀什）和康国伎（撒马儿罕）。

唐朝以汉族文化为主，开创了我国历史上多民族文化的鼎盛局面。这种文化作为中世纪世界文化的一个熔炉，在世界史上占据着重要的地位，并对以后的时代产生了深远的影

响。

西域乐在唐朝期间不仅影响广泛，而且在唐乐里也占有很大的比重。隋朝的九部乐被唐朝继承了下来。唐太宗平高昌（640年），将九部乐改为十部乐。其中六部是西域乐。十部乐的骨干仍然是龟兹乐。在这十部乐中，假以其面的文康伎和天竺伎被废除了。据史学家尚达记载，当时天竺乐被与其分庭抗礼的龟兹乐击败了。龟兹伎中即使没有凤头箜篌、铜鼓，然而乐器却比天竺乐要多十几种。

需着重提及的是，龟兹的律学理论系统，从历史上来讲，要比印度和伊朗关于音律方面的学问古老得多。1904年，在南印度普都可台州库都儿米亚马发现的属于七世纪的"七调碑"，除了七调的名称而外，上面再没有雕刻其它东西。而苏祇婆的律学系统在时间上要比石碑早一个世纪。如果从苏祇婆的祖先和整个龟兹音乐系统算起，那就追溯得更远了。此外，它不仅是7声，而且是一整套有旋律的律学理论系统。苏祇婆系统里的半音，甚至至今在维吾尔音乐里，都被认为是一个优雅音调的3／4拍节。而伊朗人和阿拉伯人在八世纪扎力扎力（卒于791年）的音乐革新之后才开始采用3／4拍节。波斯国王耶斯提泽德三世（633—651年）到长安避难时，苏祇婆的律学系统早已在那里扎下了根。因此，维吾尔音乐的发展具有深厚的历史渊源和社会基础，正如马克思所说："埃及神话绝不能成为希腊艺术的土壤和母胎。"（马克思：《〈政治经济学批判〉导言》）。

龟兹作为苏祇婆音乐体系的熔炉，并不是偶然和孤立的现象。法显法师的《佛国记》，法师宋云、惠生的旅行记，《晋书》的《龟兹传》、《吕光传》，《旧唐书·音乐志》、《新唐书、龟兹传》，玄奘法师与辨机著的《大唐西

域记》，关于龟兹文化和歌舞都留下了珍贵的记载。与龟兹在同一个时候，语言文字、艺术的其它形式在喀什、和田、吐鲁番也得到了发展。纪元前后，诗歌、故事、雕塑和美术的发展尤为突出。这方面，可以以回鹘墓葬的装饰品，石碑和古代巫疗系统，关于乌古斯可汗、额里发通俄、恰希塔那王、两个王子、画家与木匠和关于拨头等故事、传说，以及萨满教和拜火教的音乐舞蹈作为例证来说明。唐朝著名于阗画家尉迟乙僧创造了作为空间性艺术的主要规律的"凹凸法"，使绘画艺术有了新的进展。佛教作为一种世界性的现象，被新疆人民更加音乐化了，形象化了和富有诗意地传说化了。关于当时印度的并非是样板的文物与和田、库车、吐鲁番、敦煌的文物似乎也应该这样讲。

由此可见，以苏祇婆为代表的"十二调律"，是古代维吾尔音乐艺术的理论基础。它是维吾尔人民音乐才智的精华。一切维吾尔音乐作品——古老的木卡姆、俗乐、乃合曼乐曲，都是在这个律学系统基础上建立起来的。

维吾尔人民的古典音乐《十二木卡姆》，如万桐书所说："是维吾尔优秀传统音乐艺术形式高度集中、高度发展的成果。"这部十二套大型音乐作品，就是在维吾尔律学的历史发展中形成的。

*　　　　*　　　　*

唐代艺术对于中世纪人类文化史做出了不可磨灭的贡献。其中新疆歌舞艺术犹如一座枝叶繁茂的艺苑令人眼花缭乱。关于人们对当时表演的节目和维吾尔歌舞所抒发的喜爱之情，李白、白居易、刘禹锡、元稹、王建、张祜、岑

参、陈旸、薛能、徐逢、刘言史、杨巨源、刘蔓得、李义、李端、沉亚之、高骈、顾况、花蕊夫人等许多诗人都留下了不少优美诗篇。

王建在《凉州行》里写道：

城头山鸡鸣角角，
洛阳家家学胡乐。

元稹在《连昌宫词》里写道：

逡巡大遍凉州彻，
色色龟兹轰录续。

李益在《登夏州城观送行人赋得六州胡儿歌》里写道：

胡儿起作和蕃歌，
齐唱唱鸣尽垂手。
心知旧国西州远，
西向胡天望乡久。

方干在《江南闻新曲》里，描绘了甚至没有见过长安大街的华南乐师们弹奏这个乐曲的情况。

席上新声花下杯，
一声声被拍声催，
乐工不识长安道，
尽是书中尽曲来。

李白在《春夜洛城闻笛》里写道：

谁家玉笛暗飞声，
散入春风满洛城。
此夜曲中闻折柳，
何人不起故园情。

这在当时并不是个别的情况，元稹在《法曲》里写道：

……
女为胡妇学胡妆，
伎进胡音务胡乐。
火凤声沉多咽绝，
春莺啭罢长萧索。
胡骑与胡妆，
五十年来竟纷泊！

以上诗句反映了开元、天宝年代的情况。女诗人花蕊夫人在《宫词》一诗里，对宫廷人员在腊月节胡妆出游作了如下描绘：

明朝腊月官家出，
随驾先须点内人。
回鹘衣装回鹘马，
就中偏称小腰身。

元稹的《琵琶》一诗写出了人们对维吾尔音乐的嗜好：

学语胡儿撼玉玲，
甘州破里最星星。
使君自恨常事多，
不得工夫夜夜听。

白居易为《新调》添了不少词，他以极大的兴致为西域琵琶手曹刚写了《听曹刚琵琶兼示重莲》一诗：

拨拨弦弦意不同，
胡啼番语两玲珑。
谁能截得曹刚手，
插向重莲衣袖中。

隋唐年间，新疆的歌舞与音乐一起也得到了发展。据《隋书·音乐志》、《旧唐书·音乐志》、《新唐书·音乐志》、《通典》、《唐六典》等书记载，库车（龟兹）、喀什（疏勒）、高昌（哈喇和卓）等地的乐队和乐工的配器和服饰如下：

龟兹乐工20人，乐器有竖箜篌、琵琶、五弦、笙（18孔排箫）、笛、筚篥、毛员鼓、都昙鼓、答腊鼓㊺、腰鼓等十五种。疏勒乐工12人，乐器有竖箜篌、琵琶、五弦、笛、筚篥㊻、答腊鼓、腰鼓、羯鼓等十种。高昌乐有笛、箫、筚篥、琵琶、五弦琵琶、铜角、箜篌、羯鼓、腰鼓等。羊皮制的羯鼓是起音乐节奏的。《羯鼓录》称羯鼓为"八音之领袖，诸乐不可为比。"此乐出自龟兹。张祜的《邠娘羯鼓》，把达甫（维语，手鼓）写为羯鼓或大鼒，称其响声为冬冬、贞贞。

舞工服饰一般是：绯红白包，皂丝布头巾，绯袄或白

袄。男着锦襟领袄或锦袖。下衣有白红布袴、乌皮靴或赤皮靴（多为喀什和高昌的）、绯布袴。冠有珠帽。女子髻上插戴的头饰有镶珠玉的梳子；女子还戴耳环、戒指。面部化妆用红粉、口脂、眉黛、额黄等。这在唐诗里都有许多描绘。

隋唐各代演奏的西域乐曲有："疏勒盐"㊼、《小天》、《于阗佛曲》等舞乐，以及《元利斯让乐》、《附萨单时》、《龟兹佛曲》、《善善摩尼》等等。此外，不少诗人为长安龟兹乐工白明达所造的《春莺啭》和疏勒乐工裴神符所造的大曲《火凤》㊽写了诗；不少舞工还表演了舞蹈。

元稹的七律《胡旋女》，对维吾尔传统的女羯鼓舞作了如此描绘：

胡旋之义世莫知，
胡旋之容我能传：
蓬断霜根羊角疾，
竿戴朱盘火轮炫。
骊珠迸珥逐飞星，
虹晕轻巾掣流电。
潜鲸暗噏笪波海，
回风乱舞当空霰。

刘言史在《胡腾王中丞宅夜观舞》里写道：

手中抛下浦萄盏，
西顾忽思乡路远。
跳身跳毂宝带鸣，
弄脚缤纷锦靴软。

四座无言皆瞪目，
横笛琵琶偏头促。
乱腾新毯雪朱毛，
傍拂轻花下红烛。
酒阑舞罢丝管绝，
木槿花西见残月。

关于这个舞蹈的动作和服饰，李端写有《胡腾儿》一诗。以下诗句使我们情不自禁地回想起了男子传统舞蹈：

胡腾身是凉州儿，
肌肤如玉鼻如锥。
桐布轻衫前后卷，
葡萄长带一边垂。
帐前跪作本音语，
拾襟搅袖为君舞。
……
扬眉动目踏花毡，
红汗交流珠帽偏。
醉却东倾又西倒，
双靴柔弱满灯前。
环行急蹴皆应节，
反手叉腰如却月。

到了唐代中期，除了新疆的一般乐舞外，一部分属于爱西列甫一木卡姆类型的俗乐也进入了长安。据《唐六典》十四卷和程大昌《演繁露》七卷指出，由"穷乃合曼"（大曲）这种歌舞组合的乐曲，最先是在开元六年（718年）由西凉都督郭知连从新疆传入凉州，后传入长安。《教坊记》

曾罗列了这些乐曲的名称。其中有《伊州》、《霓裳》、《胡僧破》、《断弓弦》（可能是刀朗箭舞）、《龟兹乐》、《突厥三台》、《北庭乐》、《石州》、《拢头》、《绿腰》㊾等属于有歌有舞的麦西列甫类型的歌舞。

王建的《闲说》，对"大曲"里的麦西列甫场面作了如下描绘：

歌头舞遍回回别，
鬓样眉心日日新。
鼓动六街骑马出，
相逢总是学狂人。

岑参的《田使君美人舞如莲花北鋋歌》，对这个场面是这样描绘的：

白草胡沙寒飒飒，
翻身入破如有神。
前见后见回回新。
始知诸曲不可比，
采莲落梅㊿徒聒耳。
世人学舞祇是舞，
姿态岂能得如此。

这些大曲与作为维吾尔人民俗乐的丰富的宝库的哈密一刀朗木卡姆、赛乃姆、麦西列甫都是一致的。

我们在第一章已经讲到，"木卡姆"这个词在律、律学方面除含有乐理和标准之外，还含有以调式为中心的音乐作品之意。以后者而言，木卡姆的概念根据作品的篇幅、结

构，则不断有所变化。我们可以肯定地说，苏祇婆的父亲传下来的七律曲，以及唐朝演奏的西域“大曲”，极其自然地应是当时维吾尔人的木卡姆。这些乐曲不仅建立在维吾尔木卡姆艺术（律学）的理论基础之上，而且从自身里又分成了散序、有歌的俗乐和有舞的赛乃姆乐曲。唐代的维吾尔“大曲”就是由这三部分组成的。现在的哈密、刀朗木卡姆也与此恰好相似。《十二木卡姆》的“穷乃合曼”部分，即使不把达斯坦和麦西列甫加进来，自身也会分成有乐曲的回转、有歌的乐曲和有舞的赛乃姆、朱拉、赛里坎这几个部分。此外，生活在后唐的著名维吾尔哲学家、学者、音乐学家艾卜纳斯尔法拉比（870—950年）创作了拉克、乌夏克木卡姆以其间奏曲。还有乌扎勒木卡姆的第三间奏曲也是他创作的[51]，唐朝于907年结束。此时，法拉比37岁，他把自己创作的以上音乐作品称之为“木卡姆”。因此，对《十二木卡姆》有过潜心研究的万桐书所说的《十二木卡姆》即十二“大曲”的意思这句话，不是没有根据的。

传入关内的大曲，到后来成了隋唐歌舞艺术的一部分，在历史长河中，尽管它在内地已经失传了，但是民间麦西列甫在其生动的源泉中则不断地得到了发展，并以其特有的传统风味和民族特点，推进了现代木卡姆音乐的出现。

这一点需强调指出，隋唐与先前的各个朝代一样，少数民族的音乐艺术受到了来自汉族音乐和诗词的一定的影响。对于白居易填制歌词的“新乐府”的许多词，维吾尔乐工们是了解的。白居易逝世后，唐宣宗写了一首悼词《吊白居易》就反映了这一状况：

缀玉联珠六十年，

谁敢冥路作诗仙。
浮云不系白居易，
造化每为字乐天。
童子解吟长恨曲，
胡儿能唱琵琶篇。
文章已满行人耳，
一度思卿一怆然。

王建为内教坊写的《宫词》之一，对教坊的活动作了如下描绘：

求守管弦声款逐，
侧商调㉜里唱伊州。

汉族乐器曾对西域乐队也给予过一定影响。隋唐年间的龟兹、高昌、疏勒的乐队就曾经使用过箫、笙（13管排笛）等乐器。

唐玄宗于天宝13年（754年），颁布敕令将西域各乐原有名称统一改为太乐署，但西域乐的影响从内容上仍然被保留了下来。

五代十国，国家分裂成许多小王朝，隋唐歌舞艺术被宋朝继承了下来。据《隋史·音乐志》记载，当时维吾尔乐器有马尾弦胡琴与都昙鼓。王延德于982年所著《使高昌记》里写道，高昌奏乐多用琵琶、箜篌；此外还谈到了女人的发式；他本人竭见了回鹘王阿尔斯朗王（狮子王），在别失八里防王泛舟池中，观看了戏剧。这是另一个著名的木卡姆学家艾卜纳斯尔法拉比逝世32年后的情况。马合木提·喀什噶里在1072—1074年所著的《突厥语大词典》里，提到了唢呐、

嘟嘟克（Düdük）、斯比孜额（sibizΘqu）、伊坎曼（iKəmə）、库柔克（KuwYuk）等乐器的名称。诚如《辽史·音乐志》与《新唐书·新乐志》记载的一样，龟兹长颈琵琶是作为乐器之首、配器的标准而被提及的、其中也留下了龟兹乐曲里有四旦、二十八解的记载。

成吉思汗震撼世界的远征使许多城市和文化古迹沦为废墟。他在占领中亚和伊朗之后，尤其是于1258年占领巴格达之后，从各地逃出来的学者、诗人、音乐家一度聚集在德里苏丹王朝的庇护之下，这就给印度艺术带来了中亚音乐、突厥语以及伊斯兰文化的强烈影响。由于德里苏丹王朝所在地成了一个远离成吉思汗的世外桃源，所以一度得到了很快的发展。

成吉思汗及其继承者——察合台、窝阔台、忽必烈、伊利汗[53]等，为了在其统治达到的亚洲大陆执政，曾起用了一批维吾尔知识分子做他们的大臣、主帅和参谋。《元史》、《元朝新史》提到了诗人萨都喇、贯木鲁特、爱里萨、吉亚木丁、葛逻禄诗人迺贤、音乐家马驹冰的名字及其诗集。马可波罗在其游记的58章（汉文版193面）哈密州里写道：其人爱娱乐，祇知弹唱歌舞。据《乐师史》记载，在察合台时期，当时的博士、维吾尔诗人鲁特裴[54]、赛喀克[55]和纳瓦依对维吾尔木卡姆音乐做出了各自的贡献。

《明史·音乐志》里没有五弦琵琶的记载，然而，四夷乐中有关维吾尔人民的琵琶、箜篌、胡琴、笛、鼓等乐名却被谈及到了。这里所列举的琵琶可能就是弹拨儿。至于赛依地延王朝对《十二木卡姆》重新进行整理，并使之成为目前这种状态的情况，我们将另行谈论。

清高宗弘历1759年平定南疆，称此地音乐为“回乐”，

并把它置于居燕乐之后的第二位。清朝肃雄著《西疆杂述诗》卷三说："'回'俗无戏而有曲。古称西域喜歌舞而并善。"乾隆42年（1777年），《西域闻见录》卷七说："'回子'宴会……乐器杂奏，歌舞喧哗。"这里所说的"'回'俗无戏而有曲"一语，说明维吾尔戏剧较之汉、魏、晋南北朝和隋唐宋的舞剧、戏剧，在伊斯兰化之后出现了倒退或受到了限制。清王树楠纂修的《新疆图志》，其中卷四十留下了达甫、鼓、拉瓦普、色哈、弹普、斗塔、喀拢、唢呐、拉依盛行一时的记载。乾隆年间大学士傅恒等编著的《西域图志》提到当时演奏的乐器有达卜、喇巴卜、纳噶喇、色塔尔、巴拉满、唢呐等，演奏的乐曲有"斯纳满"、"色勒喀斯"、"察罕"、"珠鲁"等木卡姆乐段。关于舞蹈是这样记载的：舞者缓缓起舞后，相互围着对方旋转，后变成集体歌舞，从而达到了沸点高潮。1745年撰写的《皇朝礼乐图式》和《西疆杂述诗》，不仅有以上乐器名称以及浑不似、胡琴、都塔、提琴的名称和造型的记载，而且也有民间盘子舞、大刀舞、摔跤、走绳的记载。

以上就是为维吾尔人民的篇幅巨大的优秀的音乐财富——《十二木卡姆》的形成直接奠基的并与此融为一体的传统的、精神方面的历史条件，在这方面，古老的维吾尔俗乐、苏祗婆的律学理论体系和法拉比在伊斯兰化的条件下对律学做出的巨大的贡献，不能不令人注目。

那么，《十二木卡姆》这套音乐作品，究竟是什么时候形成的，是怎样产生的？我们将继续进行这方面的探索。

第二节《十二木卡姆》是漫长的历史发展的产物

音乐艺术作品《十二木卡姆》是漫长的历史发展的产物，它首先是在民歌、俗乐的发展和相互溶合的基础上产生的艺术结晶。

木卡姆音乐主要是在民歌、劳动歌、游歌、俗乐、喜乐、哀乐、麦西列甫—赛乃姆的基础上经过久远的年代不断形成的。

虽然千百年来流传在新疆的萨满教的巫师曲、俗乐和分成好几个部分的大曲相当多，但由于没有记谱，早已失传了。对于写在木简上的佉芦文的读法没有进行足够的研究。粟特、鄂尔浑和回鹘文文献里也没有关于这方面的记载。

就历史渊源而言，远在前汉就已经有了作为维吾尔古典木卡姆的古老的躯干的“摩诃兜勒”曲㉘的记载；远在印度南部库几米亚马来属于七世纪的“七调碑”之前，就已经有了苏祇婆及其被誉为知音的父亲的十二音律的记载；就已经有了誉满唐朝的篇幅较大的木卡姆性的大曲从西域传入内地的记载。然而，《十二木卡姆》这一篇幅巨大的多套式的音乐，究竟产生于维吾尔人民生活过的哪一个时期？目前尚缺乏证实这个问题的确凿的证据。无论是伊斯兰教传入后写成的书面资料，还是用回鹘文和阿拉伯文写成的各有两个版本的《福乐智慧》、《突厥语大词典》的抄本；无论是阿合买提尤格纳格的长诗《真理的入门》，还是玉素甫赛喀克的美学著作《科学的钥匙》，都没有直接留下关于《十二木卡姆》的重要记载。巴拉萨衮人艾卜纳斯尔法拉比曾著有《学术及其寓意全书》、《音乐全书》、《论诗和韵律》、《音乐丛

书》、《关于节奏分类丛书》等专著，但完整的版本我们尚未得到。

众所周知，音乐作为时间艺术是很容易消失的。尽管如此，它按照民族音乐本身的律学特点，在人民群众不断创作的基础上，将以变换的形式会继续地得到发展，这是音乐艺术中的一个历史特点。

自唐朝以来的上千年中间，维吾尔人民在自己的音乐和舞蹈艺术中的独特的技巧和传统的俗乐的基础上，一直在持续不断地进行着创作。民歌、民乐按照自己的音律特点，按照缓慢、热烈的情绪、抒情说唱的内容、有舞又有训诫的形式，在聚会和仪式上，在按顺序被演奏后，就逐渐地分为大曲、小曲、木卡姆、赛乃姆、达斯坦和麦西列甫，有时它被演奏个别片断，有时则被演奏整套组曲。从而，随着时间的流逝，那些在人民中间成长起来的技艺高超的木卡姆艺人，以及一些受过一定训练、有经验、有创作才能的音乐家们，就是在这个基础之上将民歌、民乐发展成为比较正规的木卡姆形式，并经过长期反复不断的修改，才使之成了合乎木卡姆状态的艺术珍品。

十二木卡姆中，某个木卡姆或某几个木卡姆可能出自不同的艺术家之手。然而，木卡姆音乐的真正源泉仍然是在创造一切物质和精神财富的劳动人民中间。倘若离开这个源泉，就不可能进行任何卓有成效的创作。

恩格斯在《爱尔兰民歌》一书的导言里，提到民歌的作者大多既是诗人，又是音乐家和歌手；他们中间有些人在流浪中度过了一生。对于木卡姆唱词和乐曲的原作者、演奏者，也应该这样来讲。那些被认为是与最古老的萨满教有关的音乐家和诗人的巫师们，每逢节日和游会，都要常常为此

准备新乐曲和新歌谣。与此相似的一个情况是，在佛教、摩尼教甚至在受到了反对新柏拉图主义思想影响的伊斯兰教居于统治地位之后，他们仍然不顾任何阻挠，以各种手段和形式使自己的音乐传统得以延续下来。

维吾尔人在跨人伊斯兰文化阶段之后，就脱离了石器时期以来的雕塑艺术和戏剧艺术。然而，他们一刻也没有脱离作为艺术思维和艺术语汇的音乐形式——木卡姆俗乐演唱。

在伊斯兰文化统治时期，维吾尔木卡姆的名称均被改为阿拉伯——波斯名称，但是，在现实的社会生活中间，它却找到了不断发展的合法形式。

麦西列甫是木卡姆在广大农村、边远地区保存下来的一种主要形式。这种男女同样参加的麦西列甫，绝不是伊斯兰文化的产物。麦西列甫无疑是一种伊斯兰文化之前的氏族和部落的俗乐形式。至于伊斯兰文化影响较薄弱的、要求男女都参加劳动的广大维吾尔农村，则成了麦西列甫的主要流传地区。在这些地区，说唱文学也得到了不断的发展。实践证明，爱情说唱文学在伊斯兰文化影响较淡薄的伊犁河和七河流域，发展尤为突出。

节日游会对于维吾尔俗乐和木卡姆的发展作用很大。直到最近，在喀什、莎车每年举行的“海孜来提游会”、“奥达赫尼木游会”，在宗教朝拜的伪装下，使维吾尔歌唱、音乐艺术的古老传统得以延续下来。每当举行这种游会时，一批批来自四面八方的巫师，一面唱着新歌曲，一面弹着沙塔尔，打着萨帕依涌向游会会场。游会实际上带有生动的歌舞会演的色彩。凡是游会上表演的被人民所喜闻乐见的歌舞，后来都流传得很广。所以，巫师们为来年的游会都要竞相准备。这种历史悠久的、与伊斯兰教及其教规毫无关系的、

并冲破了它的限制的歌舞音乐创作活动，意味着人们表现出来的特殊的音乐热和技巧都是举世罕见的。这种巫师游会与民间麦西列甫的区别，在于它是以新歌新乐作为献礼的，并不是对原有歌乐的重复。

除以上形式外，还有一整套专门训练木卡姆人才的方法。老一辈木卡姆演唱家将自己的弟子和选拔的门徒经过长期训练，把他们培养成了演唱木卡姆的一代新人。新弟子一般要用好几年（也有七年的说法）的时间，练习打手鼓和背诵古典格则勒诗以及歌曲。为他们准备的沙塔尔一直挂在墙上，但时间不到是不准触及乐器的。这样做，可以使学生们对操起沙塔尔正式学习木卡姆产生浓厚的兴趣，从而以一种强烈的爱能够终生迷恋于此项工作。当学手鼓和歌唱期满之后，经过洗礼，他们才能操起沙塔尔正式开始学习神圣的木卡姆。从此，演唱木卡姆便成了他们的终生职业。

皇家和宫廷音乐对于木卡姆的保存所起的一定作用是难以抹煞的。不足的是，它在唱词方面，为迎合一些阿奇木、依禅的反面需要而具有"赞词"和"祈祷词"的色彩罢了。

乐器作为一种物质文明的标志，对于木卡姆的发展起过重大的作用。正如马克思和恩格斯指出："物质带着诗意的感性光辉对人的全身心发出微笑。"每个历史时期的大型音乐与这个时期的物质基础是分不开的。当我们在谈论到隋唐时的龟兹乐、疏勒乐、高昌乐、和田乐时，倘若离开了当时的乐器羯鼓、胡琴、琵琶、箜篌、筚篥、笛、唢呐等，那么我们就无法论述。同样，当我们在谈论到后期的音乐以及《十二木卡姆》时，倘若离开了火木思、胡琴、沙塔尔、都塔尔、弹拨尔、热瓦甫、卡龙、手鼓、唢呐、笛等，也就难

以想象了。这表明迄今已知的音乐史上有两个相互衔接的主要阶段。在这两个阶段，无论是手鼓、胡琴，还是筚篥、笛子，不仅被继续保存了下来，而且还得到了发展。如琵琶、五弦琵琶演变为热瓦甫了。我们可以设想保存于和田个别农村的极其原始的"羊倌热瓦甫"，就是古代琵琶的雏形。这种"羊倌热瓦甫"把柄短，作铁勺状，共鸣箱上绷着层畜皮。琵琶直至近代还被保存在哈密的山区里。它展示了琵琶的原形。近期有个名叫艾麦提卡里提斯的乐师就善弹这种琵琶。据《唐史要述》33卷记载，疏勒人五弦琵琶演奏家裴神符，最初是用拨子弹奏琵琶的，到后来才改为用手指拨弹。日本音乐家林谦山在《东亚乐考》一书里指出，用拨子弹奏是龟兹乐师的弹奏法，中原地区也采取了这个方法。

曲颈琵琶就是龟兹琵琶。四世纪著名龟兹佛陀学者鸠摩罗什为《妙法莲花经》㊷写的序里，提到了箜篌、通拔（Jalla）和琵琶的名称。通拔是一种中间绷着皮子的铜盘形手鼓。阿·哥鲁尼维蒂勒撰写的《古龟兹》（Alt—Kutscha）一书里，就印有库车千佛洞弹琵琶和热瓦甫乐师的壁画。斯坦因的《古和田》（Ancient Khotan）一书也印有和田出土的弹琵琶乐工的陶俑照片。美国波士顿（Boston）美术馆珍藏着一个刻有一女子弹奏龟兹弯把琵琶的石雕。从克孜尔千佛洞38窟属于四、五世纪的壁画里，我们可以看到演奏琵琶、箜篌、笛、唢呐的栩栩如生的乐工群象。

艾卜纳斯尔法拉比于十世纪曾写有有关"阿吾德"的专著。日本人林谦三的《东亚乐考》指出，"阿吾德"就是阿拉伯式琵琶。"阿吾德"最初有四个弦柱，原用拨子，后改用拉弓演奏。法拉比的著作里也有唢呐的记载。众所周知，笛子（音赖）一词借自于赖遭一词，维吾尔人称其为"唢

呐"，阿拉伯人称其为"扎木尔"（Zamr），伊朗人称其为"赛麦（Seme）。法拉比还谈论到了热瓦甫。热瓦甫原为两弦乐器，在各个人民中间并不完全相同。新疆的热瓦甫呈琵琶形，弯颈，柱上饰以一对公羊犄角，其特殊造型与游牧生活的历史有关。而在刀朗、喀什等地，其造型则各具特色：新疆的热瓦甫为库车琵琶型，一直用拨子弹奏。阿拉伯、伊朗的热瓦甫是一种两弦弓弦乐器。据斯·捷·哥龙郭叶提斯的《阿拉伯音乐研究》一书（1904年）说，十世纪的呼罗珊弹拨尔也是两根弦，后来才改为三根弦。他还提到十世纪就已经有了都他尔。郭阿特在《波斯音乐》一书中，提到了阿斐孜设拉子（1389—1340年）采用过都他（Douta）这个术语。马可波罗曾与元朝皇室人员有过接触。据他记载，皇宫里有演奏两弦弹拨尔的乐师。察尔台时期的画家伯格扎特，在其画幅里就描绘过这种弹拨儿乐器。乐器里的胡琴远在古代就具弦乐之首——起着一种"带头"的作用，在哈密木卡姆里，这种乐器一直起着开头和收尾的作用。沙塔尔是变形的胡琴，与"火木思"一样系弓弦乐器，它也曾被古突厥和匈奴部落使用过。这种乐器在我国音乐年鉴里一直有七、八种写法。匈牙利人把这种乐器称作为"库布孜"。1905年，勒柯克曾经从吐鲁番雅尔湖带走了一幅绘有一个男子在弹奏"火木思"的画图。说起箜篌，应承认它与卡龙⑬有不少近似之处。

琵琶等古老乐器，经过内地汉族劳动人民和音乐家们结合自己的调式而进行的不断改革，从而获得了特有的发展，并为朝鲜、日本的音乐艺术做出了一定的贡献。而在维吾尔人民中间，它则通过另一条发展道路，演变成了其民乐之一。长柄乐器是在主音被降低半音和一个全音的需要的基础

上出现的。这反映了调式的变化和弦的长度与颤音的要求。从敦煌千佛洞魏代288、428窟，隋代303、390窟与唐代98、112、159、161、172窟的壁画里，可以看到琵琶的把儿越来越长，几乎近似于弹拨儿了。此外，从吐鲁番比则克里克千佛洞装饰性壁画里，也可以看到身着各种民族服装，手执把儿稍长的乐器的乐师群像。近年来，肃州——嘉峪关出土的一张画里有维吾尔乐器及其乐队部分场面的描绘。五代画家顾闳中绘制的《韩熙载夜宴图》，描绘了汉族在观赏维吾尔歌舞"绿腰"的情形。

在木卡姆历史上，除了乐器起了重大作用外，舞蹈的作用也是大的。作为木卡姆在民间的重要源泉、宽广的舞台和使之得以保存、发展的肥沃的土壤——农村民间麦西列甫上，歌舞和音乐从来就是一个整体。这就确立了维吾尔艺术的固有的特点和优美的风格。许多世纪的民间麦西列甫的历史，表明维吾尔歌舞、乐器和唱词是一个揉在一起的整体。在具有悠久历史的罗布泊湖畔、哈密山区、塔里木盆地广为流传的刀朗——哈密木卡姆，作为《十二木卡姆》的古老的源泉和原来的躯干，在伊吾河畔、巴里坤草原、吐鲁番葡萄园、库尔勒和若羌农村、麦盖提、巴楚绿洲和塔里木、叶儿羌河盆地，以其深沉而又沸腾的俗乐和麦西列甫作为民间艺术的主要形式一直在延续着。保存于和田、刀朗边远的农村和哈密深山里的乐器以及麦西列甫乐曲，丰富了我们对隋唐及其之后的维吾尔歌舞艺术的想象。唐代，哈密山区由于距离内地近，又由于距离伊斯兰文化中心远以及受伊斯兰教的影响较晚一些，所以，它就成了在这方面进行考察的一个博物馆和将古代与后代的音乐史相互衔接的一个桥梁。我们可以明显地看到这种民间舞蹈与库车克孜尔千佛洞、库木吐拉千佛洞、

吐鲁番柏孜克里克千佛洞描绘的舞蹈动作、连续的动作，在当今维吾尔民族舞蹈艺术中的统一性。我们将继续进行这方面的考察。

诚如乐器、舞蹈对于木卡姆的产生起到了重大作用一样，诗歌的作用也是重大的。众所周知，“人也是按照美的规律来造成东西的。”（马克思：《经济学—哲学手稿》）无论是音乐节奏、诗歌格律，还是舞蹈节奏，都具有共同的音律特点。正如诗歌按照音乐节奏构成格律一样，乐曲调式也是通过与诗歌格律相一致的节奏而演奏的。这反映了音乐、舞蹈和诗歌格律的规律。尽管诗歌格律和音乐节奏是相互紧密地联系在一起的，又是相互给以反作用的，然而，诗的格律及其各种形式（音部）却是由音乐节奏确定的。整个音乐史和诗歌史业已证明了这一点。这是因为诗歌格律必需符合音乐、音律节奏的规律在这里起着作用。

诗歌除了起到格律的以及节奏的作用而外，无疑对于乐曲的口耳相传、世代沿袭也会起到原始而又生动的乐谱作用。

木卡姆的原词是民谣，这一点在刀朗——哈密木卡姆以及《十二木卡姆》的唱词中业已得到了反映。只要我们将刀朗——哈密木卡姆与《十二木卡姆》加以对比，就会使我们看清书面诗歌的优越性是何等之大。木卡姆乃合曼的发展证明，比起那些民歌体的独立的一首一首的诗歌来，对于围绕着某个题材而展开的容量大的诗则更为需要。“格则勒”体的诗歌的发展，推动了篇幅较大的木卡姆乐曲的组合。这样，书面诗歌中的格律的多样化，对于木卡姆乐曲和节拍的多样化必然会产生特殊的影响。当然，诗的多样化只有在民间文学和民间麦西列甫的基础上，通过逐步的提高才能实现。

由此可见，《十二木卡姆》是在古老的律学和俗乐传统的基础上，伴随着乐器、音乐节奏和诗歌的发展而产生的。

人民群众是《十二木卡姆》的真正创作者和保存者。而将歌、舞、乐联在一起的民间麦西列甫，则是培育《十二木卡姆》的真正土壤。如果《十二木卡姆》离开了生动的俗乐和民间麦西列甫，它就不能历史地存在。它在自己的历史上曾经历了各种巨大的社会变革；在这中间，凡是与人民的艺术生活紧密有关的、被人民喜闻乐见的部分，均被保存了下来；凡是与此相反的，都被遗忘或淘汰了。

第三节 《十二木卡姆》在十六世纪的整理和定型

从维吾尔音乐史上我们可以看到，《十二木卡姆》在名称上是一部与俗乐、巫师曲、麦西列甫曲有所区别的音乐作品。

"木卡姆"的名称，在维吾尔音乐艺术中并不是始终只含有同一个概念。它作为发展了的篇幅巨大的俗乐，在每个时期都含有一种相互区别的具体概念。从"摩诃兜勒"曲、于阗乐（纪元前二世纪）和以苏祗婆为代表的龟兹乐到艾卜纳斯尔法拉比（十世纪）这一千多年中间，从法拉比到纳瓦依（十五世纪）、喀德尔汗（十六世纪），这五百多年中间，可以看出在木卡姆概念的具体历史含义上曾经发生过重大的变化，对于这一点是不能视而不见的。以前，如果说木卡姆含有它是一部篇幅较大的具有相当高的水平的并包含间奏曲的这样一个概念的话，那么，到后来，在概念上则表示它是一部有序曲、有太孜乐和舞蹈赛乃姆的乐组；而到了十六世纪，

它又被赋予上了它是一部由“穷乃合曼”、“达斯坦”和“麦西列甫”组成的配套成龙的音乐实体这样一个历史含义。这就是《十二木卡姆》的古老性和近代性。

和田诗人、乐师依斯米吐拉比尼尼木吐拉（笔名“奇迹”），于1854年受和田统治者依西尔赫克木伯克的委托，写出了《乐师史》一书。此书在这方面颇有涉及。他虽然提到了自己曾拜读了在他之前的许多著作，参阅了赛喀克、鲁特裴的作品和纳瓦依的同代人米尔罕地的篇幅巨大的世界史《真理的花园》，以及赛依迪延时期的米尔扎海依答儿喀什噶里的《拉希德史》，然而纵观全书，可以看出作者并没有用科学的态度解决一些重大问题。这本书的正文同样是以第三圣人诺亚㊹及其以“赫尔孜”和“突厥”取名的孙子们作为开场白的，正如《宇宙通典》或《赫亚斯大辞典》，以毕达格拉斯或古老的以色列带有半神话色彩的国王大卫㊺及其儿子所罗门㊻作为开场白一样，这些都与维吾尔《十二木卡姆》的历史没有任何直接的科学的联系。

尽管如此，《乐师史》的作者在其著作里把木卡姆的乐曲和乐器史放到了主要地位上，并对当时一度流行的观点进行了阐述，明确指出距他所处的时代一个多世纪前，曾毫不含糊地影响了中亚文化的著名诗人和学者则是维吾尔人。

《乐师史》提到艾卜纳斯尔法拉比创制了卡龙，创作了《拉克》、《乌夏克》、《乌扎勒》三个木卡姆及其间奏曲；提到玉素甫赛喀卡创作了《巴雅特》木卡姆，还提到鲁特裴对木卡姆曾给予了艺术上的影响。从《乐师史》里可以看出，以往的弹拨尔弦是用羊肠制作的，卡龙最早用的是钢丝弦；有几个木卡姆是有一个乃合曼的乐曲，甚至至今保存于和田、莎车的“赞尔赞甫”乐曲，当时也被称之为木卡

姆；鲁特裴的诗还被作为唱词在木卡姆里使用过。

须指出，《乐师史》着眼的是整个维吾尔音乐史，并不仅仅局限于《十二木卡姆》。但作者在论述维吾尔音乐的发展时，却把历史与神话、传说混为一谈，把木卡姆与某个文人或音乐家的名字联系在一起，而对于人民群众与艺术的血肉联系却只字未提，同时对于木卡姆的概念的演变也没有做必要的论述。尽管如此，这本书仍不失为一份难得的珍贵的历史文献，具有参考和研究的价值。

《乐师史》的宝贵之处在于，它首次谈到了十六世纪木卡姆大师、革新者喀德尔汗和阿曼尼莎汗对维吾尔音乐所作的贡献。当时正是赛依地延汗国（叶儿羌汗国）第二个苏丹阿不都热西提汗统治的时期。赛依特汗于1514年（明武宗正德九年）从行将灭亡的察合台的手里夺得了王权。这时，从内地来说，由成吉思汗开创的元朝体系业已完结了。而封建领主却在蒙古兀鲁斯大量地滋生起来。新生的明朝还未能来得及重新统一祖国。在这种情况下，苏丹赛依特汗及其后裔做了两件有利于祖国进一步统一的事情：其一，收复了钦察昔班尼汗[62]的整个察合台兀鲁斯原有的版图，阻止了他们入侵巴达克珊和南疆的征战[63]；其二，不顾甘肃丁国栋肃州王朝、鞑靼及卫拉特人的阻挠，加强了向明朝和在它之后的清朝的“纳贡”及“马—茶贸易”。顺治十年(1653年)吐鲁番穆苏喇玛察“锦克”等，叩关(嘉峪关)请贡，表署“苏勒檀”赛依特汗[64]。赛依特汗死于1533年（明世宗嘉靖12年），王位就留给了长子阿不都拉希德汗。赛依特汗的大臣米尔扎·海答儿喀什噶里，在阿不都拉希德汗执政后出现的软禁之下，只得流亡异国，在克什米尔居留达十年之久。在这期间（1541—1551年，）他仍然用波斯文撰写了献给阿不都拉希德汗的历史

著作《拉希德史》。这本书与伊朗人拉西丁非祖拉（1248—1318年）以自己的名义写成的《拉西丁史》则有所区别。它记载的不是成吉思汗的占领，而是叙述了从秃黑鲁帖木儿汗分裂原察合台汗国东部，在阿克苏称汗到阿不都拉希德汗这两个世纪的历史事件。而马合木提致拉斯的《热西提史》，作为米尔扎·海答儿的《拉希德史》的续编，记录了从阿不都拉希德汗到伊敏巴哈杜尔汗期间所发生的重大事件。由于封建礼教作祟，这两本书的作者对著名的音乐家喀德尔汗和阿曼尼莎汗只字未提，反而把他们在木卡姆音乐方面的成果算到了阿不都拉希德汗的名下。这种被颠倒了的事实在《乐师史》里才被纠正过来，从而得到了真正的论述。

据《乐师史》记载，阿曼尼莎汗是塔克拉玛干北部一个贫苦樵夫马合木提的独生女。她从小喜欢诗、赋、书法、乐器。对刀朗麦西列甫和俗乐也非常嗜好。她是一个诗人，曾以笔名著有诗集《精美的诗篇》，她还是一个精通木卡姆的高明的乐师和演唱家。她在阿不都拉希德汗的妃宫里度过了生命的第二个阶段。在这期间，她一直按照从民间摄取的音乐养分，不断地从事着木卡姆的革新活动。被阿曼尼莎汗称之为“带刺的经历”的故事，在《乐师史》里是这样叙述的：一天，出外狩猎的阿不都拉希德汗，来到了樵夫马合木提窄小的茅屋里。他与卫士艾克拉木一进屋就见到墙上挂着把弹拨儿。当他得知阿曼尼莎汗会弹之后，于是请她弹几首曲子。阿曼尼莎汗不便推辞，于是拿起弹拨尔即席作诗，弹唱了“盘吉尕”木卡姆。她弹得如此绝妙，使这位苏丹感到万分惊奇。此时，阿曼尼莎汗以下面的两句诗结束了弹唱：

胡大啊，这奴仆对我狐疑不信，

今晚顿觉屋子里荆棘丛生。

当阿不都拉希德汗在后宫的时候，阿曼尼莎汗曾集中了被蒙古占领军劫持到远方的知识渊博的维吾尔后裔、乐师，在杰出的木卡姆演唱家喀德尔汗的主持下，对维吾尔木卡姆的穷乃合曼、麦西列甫、达斯坦系统地进行了一次整理，从而使之得以定型化、成套化。这不仅使木卡姆音乐得到了很大的发展，而且也使木卡姆的名称概念出现了新的历史的具体的变化。这是维吾尔音乐在漫长的历史发展中日趋成熟的必然结果。这个成果不是一朝一夕得来的。吐尔迪阿洪保留的《十二木卡姆》的主体，就是由这次整理的木卡姆构成的。

须指出，在当时的中亚以及乌孜别克斯坦，在推翻了帖木儿兰⑮王朝及其最后的一个代表苏里唐玉赛音的昔班尼汗和他的王朝的影响之下，出现了一个新的民族——乌孜别克族重新形成的过程。当时从金帐汗国的属地进入中亚的乌孜别克克普恰克人的上层，由于刚刚皈依了伊斯兰教，所以对中亚地区传统的文化艺术极其顽固地采取了一种敌视的态度，从而使木卡姆音乐的发展受到了限制。

阿曼尼莎汗（笔名雅致），在整理完木卡姆之后，为了丰富充实木卡姆，又创作了一个新木卡姆——“依西莱提安库孜”木卡姆；此外，她还著有伦理作品《美德》、美学作品《心灵的商议》。她在三十四岁上因生育去世（1534—1567年）。之后，阿不都拉希德汗这个依禅翟加穆罕默德舍力甫的门徒，受封建的依斯兰哲学的影响，竟限制将阿曼尼莎汗的诗和音乐创作以她的名字公之于世。这样，她的名字就被埋没了。

据《乐师史》记载，喀德尔汗是当时一位著名的音乐家和老诗人。他著有诗集《喀德尔诗集》。他改革了热瓦甫和

名为**“汉西塔尔”**的八弦琴，并创作了一个名为**“维沙勒”**的新木卡姆。当时来自呼罗珊、花剌子模、伊朗、伊拉克等地的弟子曾就学于他。他于1571年逝世。

喀德尔汗依照阿曼尼莎汗的主张，在参定《十二木卡姆》的乐曲的同时，还在整理木卡姆的唱词方面做了大量工作。他对纳瓦依十分崇敬，因此，从他的抒情诗集《寓意宝鉴》里为木卡姆乐曲借用了不少诗词。经过对照不难看出，凡是纳瓦依诗集中那些在内容和形式上闪闪发光的、精美优雅的部分大多都被他选用了。还须说明的是，在纳瓦依逝世之后，他的作品才引起了强烈的反响。在纳瓦依逝世半个世纪以后，当喀德尔汗还健在的时候，纳瓦依诗歌的传抄本源源不断地传向四面八方，成了经学院的文学教材、家庭必读书和人们津津乐道的话题。这些诗对中世纪的横征暴敛、蛮横无理、宗教迷信和顽固保守进行了抨击。较之当时崛起的神学诗，它具有新的内容，从形式上来看，打破常规，不拘一格，与一味追求波斯风格的倾向针锋相对，树立了用纯粹的回鹘语或突厥语写作的典范。

十六世纪是欧洲文艺复兴时期。十六世纪是一个鼎沸的充满地理发明，宗教改革、农民战争、民族觉醒、富有幻想的时期。到了十七世纪，为了扼杀文艺复兴对中亚的影响，教长与顽固势力一起崛起了。1639年，在布哈拉这个当时宗教势力顽固的堡垒，教长们把纳瓦依风格的继承者、抒情诗人海拉力以宗教罪而处以死刑。当时在天文学、其它学科以及艺术领域所取得的成就则被埋没了，而取而代之的却是占卜术、法术和跳大神。此时，新疆也出现了布哈拉的代理人——肯班尼汗扩张主义者的继承者——形形色色的和卓们的叛乱和内哄。由于宗教纷争、流言蜚语和各种骚乱遍布各地，迫使一些进步诗

人和乐师以乞丐和苦行僧的装束背乡离井、四处流浪。他们从宫廷、经学院投进了厌世的、颠沛流离的旷野之中。即使在这种逆境之下，有的人仍然坚持了反抗黑暗的斗争。通过斗争使他们找到了以苏裴为伪装，含沙射影地表达自己进步的和无神论见解的途径。对于这样一个历史时期的诗歌典范，文史家们应结合当时的具体环境来进行研究。然而，有些人却坚持唯心主义观点，通过撰写著作，编纂教材，为宫廷里的阿谀奉承的诗人和无诗才的王公权贵们大唱赞歌，而对那些为人民喜爱的苦行僧诗人，则一味地诬蔑贬低。维吾尔人民的木卡姆大多可能是在这个时期失传的。

喀德尔汗所处的时代正是文艺复兴正在继续的时期。当时的叶儿羌曾一度出现了象历史学家米尔扎·海答儿、诗人麦拉纳洪鲁克和阿亚孜库什其这样的人才。喀德尔汗、阿曼尼莎汗等人在整理《十二木卡姆》时，仍按照当时沿用的惯例、形式，对部分木卡姆的标题、名称采用了阿拉伯语和波斯语的名称。反映在木卡姆上面的这一情况并不是个别的，它是当时科学艺术领域内一个普通的惯例。不言而喻，以波斯语作标题、笔名的情况，不仅在新疆的学者、诗人中间有过，而且在中亚、北印度、阿塞拜疆的学者、诗人中间也是有过的。这种倾向只是在以后的世纪里才受到了赫尔克提、翟利利等维吾尔诗人或生活在维吾尔人民中间，从维吾尔文化中摄取营养的其他民族的诗人的批驳。

以上表明作为维吾尔人民的优秀音乐语汇的《十二木卡姆》，经过十六世纪系统的整理，无论在音乐结构和歌词内容方面，都更加趋于完善了；就音乐结构而言，它被科学地划分为穷乃合曼、达斯坦、麦西列甫三大部分，构成了一部多套式的完整的音乐作品。正如万桐书在《枯木逢春》一文中

说："《十二木卡姆》汇集了民间各种优秀的音乐艺术形式和部分古典音乐，按照一定的思想逻辑有机地组合在一起，形成系统的完整的结构形式。"

第四节 《十二木卡姆》悲惨的过去和新生

表现了劳动人民对历史上的黑暗的封建统治势力的憎恨、对光明和幸福的热爱及憧憬的《十二木卡姆》的命运，在漫长的历史中是悲惨的。劳动人民、被剥削人民所遭受的苦难，也是木卡姆演唱家所遭受的苦难。反动的依禅、统治者阿帕克和卓对麦西列甫的残酷迫害以及后来将这个乐师、诗人绞死就是一例。

阿古柏曾打着"复兴伊斯兰"的旗号，对一切科学艺术的楷模发起了攻击。他的所谓的"宗教法庭"，曾把著名的木卡姆演唱家巴依孜沙塔尔其以宗教罪捆绑在沙塔尔琴上，投进牢狱使其全身腐烂致死。伯西尔王诬蔑惩罚木卡姆演唱家的暴行，在有关当时的传说里也都有所提及。历史上，不少艺人尤其是女乐师、女艺人被严厉地监禁起来的实例也是非常之多。

然而，即使在万恶的旧社会，《十二木卡姆》仍然深深地印在人民的心灵里，并战胜了艰难险阻，在天山南北久久地流传开来。正如《艾甫遣西曼》木卡姆里的两句唱词所表现的那样：

艾甫遣西曼、斯亚遣西曼变成了苦水，
它所踏过的足迹却开满了花卉。

于1870年将《十二木卡姆》传到伊犁的杰出的木卡姆演唱家——喀什人穆罕默德毛拉（笔名卡鲁乡），在伊犁呆了

40多年之久。在极其恶劣的生活环境之中，他到处流离颠沛，辗转飘流，最后在一座炭窑里离开了人间。当这位乐师把《十二木卡姆》传到伊犁的时候，同他一起到伊犁的另一位乐师阿洪巴拉把其中的几个木卡姆传到了七河流域。后来，这几个木卡姆便成了斯尕木卡姆，但人们仍然习惯于把它称作为《莎车木卡姆》。穆罕默德毛拉对《十二木卡姆》十分精通。据他对弟子讲，《十二木卡姆》有72个达斯坦乃合曼，分别取材于不同的12部长诗。他的业绩主要在于使《十二木卡姆》的达斯坦部分在伊犁地区广泛地流传开来。

他的弟子中步其后尘者有艾山弹拨儿、肉孜弹拨儿（1900—1957年）、玉赛音弹拨儿（1904—1938年）、巴拉提弹拨尔及其儿子艾麦提江，还有绥定人阿不来提弹拨儿（绰号大鼓）等人。

则克力艾里帕塔在艾山弹拨儿、肉孜弹拨儿的熏陶之下也走上了演唱木卡姆的道路。1939年，他搞出了一个含有1个序曲、1个太孜、6个达斯坦的名为《柔合沙里木卡姆》的主体。这事曾得到了艾山弹拨儿的热情支持和帮助。当时被搬上舞台的歌剧《艾里甫一赛乃姆》，就采用了《柔合沙里木卡姆》里的达斯坦乐曲。

《柔合沙里》是一个曲调优美、富有生机、新创作的木卡姆。它不象其它大型木卡姆那样完整，但至少证明了木卡姆音乐并不神秘，对它可以进行革新和再创作。这个木卡姆的序曲是以纳瓦依的如下诗句开始的：

灵魂进入狂人之道，我已发觉，
但愿摧毁需要摧毁的一切。

“太孜”同样以纳瓦依的如下诗句开始：

情人，给我悲痛的心带来欢乐，
使我从万般折磨中得以解脱。

这个木卡姆的六个达斯坦，现在广泛地流传在民间。它们是："乳妈，我来向巴格达城"、"为情人苦恼了很久"，"赛乃姆小白脸，我愿为你献身"、"为了赛乃姆，好景已变坏"、"乳妈，你多么慈祥"。

解放前，能够按照木卡姆音乐的三个部分——穷乃合曼、达斯坦、麦西列甫演唱《十二木卡姆》的木卡姆乐师已经寥寥无几，屈指可数。解放后，伴随着人民群众的翻身，《十二木卡姆》也获得了新生。

1950年8、9月间，在乌鲁木齐用钢丝录音首次将《十二木卡姆》乐曲和一部分民歌录制下来。老一辈木卡姆演唱家吐尔迪阿洪和他的儿子吾守尔阿洪、杰出的达斯坦演唱家肉孜弹拨尔、为木卡姆音乐的发展做出了重大贡献的木卡姆演唱家则克力艾里帕塔、著名的维吾尔歌唱家阿不都外力加鲁拉也夫以及为抢救《十二木卡姆》做出了重大贡献的老辈汉族音乐家万桐书参加了这项工作。

1955年，在筹备迎接新疆维吾尔自治区成立的时候，又重新将《十二木卡姆》录入磁带和灌制了唱片。这不仅对于维吾尔人民的音乐、舞蹈艺术，而且对于我国各族人民文化艺术，都做出了重大的贡献。这次是以吐尔迪阿洪用沙塔尔演唱，他的儿子吾守尔阿洪用手鼓伴奏的《十二木卡姆》为主而录制的。当时由肉孜弹拨尔、哈斯木艾乃合曼、手鼓家吾守尔演唱的其它几个单独的木卡姆也被录制下来。

吐尔迪阿洪原籍在新疆英吉沙县，他家是一个木卡姆世家。他祖父以及父亲——木卡姆演唱家台外库勒阿洪，在万

恶的旧社会受不到应有的尊重，在屈辱和流浪中相继去世。吐尔迪阿洪在木卡姆的故乡喀什、莎车、和田，从事木卡姆演唱达五十多年。他从1952年开始，在莎车和喀什文工团工作，把父亲遗留下来的《我的春天，我的花坛》等二十多首歌曲奉献给了人民的艺术事业。并创作了配合民主革命的《天下农民是一家》、《友谊》等新乐曲。把人民的木卡姆财富交给人民，这是吐尔迪阿洪多年的心愿。1955年录制《十二木卡姆》时，他不顾年事已高，以极大的欢欣和无比的自豪将《十二木卡姆》连续演唱24小时。这位如愿以偿的人民音乐家，在录制工作完成仅仅两个月后就与世长辞了。肉孜弹拨尔、哈斯木艾乃合曼也在1956年离开了人间。

《十二木卡姆》乐谱作为对新疆维吾尔自治区成立十周年的一份厚礼，于1960年分上、下两册由音乐出版社和民族出版社联合出版。则克力艾里帕塔、万桐书、玉山江加梅、阿不都外力加鲁拉也夫等老一辈音乐家为这项工作做出了有意义的贡献。《十二木卡姆》用五线谱出版推进了木卡姆的探索与研究，为木卡姆如何为社会主义新时代服务开辟了新的道路。

第三章 《十二木卡姆》的音乐特点

第一节 《十二木卡姆》是大型的古典音乐

《十二木卡姆》是大型的音乐作品。出现于十八世纪的由海顿、莫扎特、贝多芬所奠定的篇幅巨大、结构宏伟的有四个乐章的欧洲交响乐颇与《十二木卡姆》相似。但交响乐与《十二木卡姆》程序里的木卡姆却有几处主要差异。

交响乐是一种由音乐家创作的、最早寓于戏剧、歌剧之中以后又逐渐独立出去的音乐体裁；而《十二木卡姆》则是一种产生于通俗音乐、说唱音乐、麦西列甫音乐之上的音乐体裁。交响乐往往通过单纯的音乐语汇和音乐形象表现某个特定的具体的文学作品——小说或是长诗的故事情节，从而产生一种情节感、文学和社会感；而《十二木卡姆》则是通过歌和乐，乃至歌舞来表现某首诗词，从而产生一种乐感和意境。贝多芬献给哥德的悲剧《艾格蒙》的交响乐就是这样一种有特定的、具体的题材和情节的音乐作品。在这两者之间，作品与音乐是难以分开的。而《十二木卡姆》的特点是无情节、抽象性和抒情性。它的唱词与乐曲没有绝对的牵连，显得比较灵活；唱词往往可以相互交叉。这个待点可以说是木卡姆的一个长处。正是这个长处才使得木卡姆不受某

个词作者、乐曲作者，或者某个作品的内容、历史环境及主人公的拘泥。

木卡姆这种体裁与交响乐这种体裁之间没有绝对的鸿沟，参照木卡姆乐曲可以为歌剧配乐，也可以写交响乐。阿塞拜疆音乐家尼亚孜艾米诺夫就曾经参照木卡姆编制过交响乐。

木卡姆的这一区别于交响乐的特点，使它的生命力得到了加强，使它更加趋于完整，同时使它同人民群众的绝对而又直接的联系变得更加紧密。这个特点对于使《十二木卡姆》音乐为伟大的社会主义时代服务极为有利。

* * *

体现了维吾尔调式的主要体系的《十二木卡姆》，就其唱词而言，属于一种无特定题材、无故事情节的音乐作品。尽管如此，但是它在音乐结构方面并不是各种俗乐、达斯坦和麦西列甫的大杂烩，也不是串起来演奏的“组歌”；而恰恰与此相反，它是一部具有正规调式体系的十二套古典音乐。调式在木卡姆里的和谐统一是木卡姆音乐的根本特点。这就是《十二木卡姆》之所以被称为“木卡姆”的原因所在。而“组歌”里的调式并不是和谐统一的。

众所周知，音乐是时间性的艺术。延长性是时间的根本特征。基于各种高度颤音及其反复之上的音乐艺术就是在延长的时间里产生的。乐声有高低、强弱、长短和音色这四个物理特征。歌曲与声音的高低，拍节与声音的强弱，节奏与声音的长短，而乐感与音色都是有着密切的联系的。随着品位压力在调好的琴弦上的各种变换，声音的颤动次数（高低）

将有所变换。这就是说琴弦长度与颤动次数通常成正比。如果压住琴弦的一半，声音高度（颤动次数）就会增加一倍。用以表示乐音长短的节奏和用以表示乐音强弱的节拍也是密不可分的。鼓点的变换就是用以表示这种节奏与拍节的关系的。乐曲中的每个声音并不是孤立的，而是与其它声音一起产生出来的音组。以某个声音为主调的体系，被称作为调式即木卡姆（TO n）。调式既是音乐表现的主要手段，又是乐音关系形成的基础和音律的主体。如果要区别一种调式与其它调式的不同，那么首先就要区别出它的主音是什么，然后而看它的音阶构造特征。调式通过节奏与拍节的关系而组成。具有音乐思维表现力的曲调被称作为旋律。它是音乐语汇的生命与基础。倘若离开了旋律，就不可能塑造出音乐形象来。这是因为有一个类似讲演的逻辑规律和语法规律在支配着它。这个音乐语汇的规律就是律学规律。

需指出，律学规律具有国际性。律学规律和7音（哥玛）⑱，每个国家和民族都能使用。7个 调式根据声音的刚强激昂或是忧愁悲哀分为两种：一曰大调，一曰小调。不同高度的声音在一定高昂或悲伤音调基础上，将构成一定的调式——乐曲。如果一种调式，如D（A）调式作为副格调溶合于正格调A（D）之中，那么，副格调不仅从音乐上将丰富正格调，而且还有助于正格调鲜明性的表现。一种调式的音种最少则3个音，多则7个音；调式由几种音构成，就被称作为几音调式。如由3—6—2—5—1或6—5—3—2—1乐音构成的调式被称作5音调式。乐曲以那个乐音（俗称品位）开始，那么它仍将以此乐音结束。调式的统一合谐性是音乐艺术的主要条件之一。这是一种普遍的情况。

通过各种调式形成的独特的民族风格、民族风味、音乐

语汇和音乐感情，就是每个民族民族乐的固有特点。除了音乐的物理——数学的国际特征而外，音乐的社会的、历史的、文化的、个性的特征也将会通过它得到体现。通过乐器的特点、单弦和双弦音、副共鸣弦、音乐节奏和拍节、音程、音色、和声结构、曲式结构、开始与收尾的关系，能够使这些特征得到很好的体现。

"艺术的根本原理有其共同性，但表现形式要多样化，要有民族形式和民族风格……艺术有形式问题，有民族形式问题。艺术离不开人民的习惯、感情以至语言，离不开民族的历史发展。"（毛泽东：《同音乐工作者的谈话》）一个民族语言的全音和节奏感系统，是通过这个民族的音乐——旋律、和声、乃至乐声的特殊性来体现的。语言与乐声系统既有着紧密的联系，又相互给以直接的影响，从而使这个民族艺术生活中的音调宝库诞生了。每个民族的个性、民族性和艺术性，是由这个民族的生活环境和生活方式决定的。一个民族的艺术无不受到来自这个民族的精神状态——诸如他们的环境、性格、愿望及情绪的决定性的影响。生活因素与艺术因素，生活节奏与音乐节奏总是和谐统一的，这已成了一个规律。

维吾尔音乐史上曾经有过苏祗婆的十二调律，它由8度的一个音域里的声音震率分成同音程的12个半音所构成。维吾尔人民就是在这个基本音律的基础上发展了多种多样的民族俗乐。龟兹乐在当时的另一个特点，就在于它有四分之三的乐声系统；而这个乐声系统在其它地区的乐曲里还不曾有过。这种乐声系统是一个悦耳的、乐体繁多的系统，其乐音由半音再加半音的一半所构成。由于这个乐声系统变化多端而又急速，表现力强，所以在中原地区迅速地流行起来。扎里扎里在八世纪以四分之三的节奏对阿拉伯音乐进行过改革。十

七、十八世纪，欧洲人对这种"12调律"开始重新发生了兴趣。这个音律特征在现在的《十二木卡姆》的乃合曼里和除《十二木卡姆》以外的维吾尔民间俗乐、刀朗、哈密麦西列甫乃合曼里，仍然占据着显著的地位。

《十二木卡姆》程序里的每个木卡姆，以穷乃合曼、达斯坦和麦西列甫作为一个整体，是在一种调式基础上组成的。每个木卡姆的开始、发展、升与降，都是建立在一种调式基础上的，或者是建立在同样的调式以其它调式变换的样式的基础上的。因此，《十二木卡姆》的每个木卡姆都具有不同的调性和音色。如果每个木卡姆里的穷乃合曼及其程序里的乐段与其它木卡姆串在一起，那么，调式的统一性和音乐发展中的连贯性就会受到破坏。基于特殊需要，也可这样进行调换，但这样做势必会从木卡姆结构里脱离出去。如果把每个木卡姆里的第1、2、3达斯坦或者一系列麦西列甫搬到其它木卡姆里，或者把它们在这个木卡姆里的位置加以调换而演奏的话，那么，同样会使调式的统一性和音乐发展中的连贯性受到破坏。这足以证明《十二木卡姆》是多么有规律、多么成熟和配套，其律学基础是多么源远流长。

以上就是大型音乐《十二木卡姆》的主要特征。

* * *

关于《十二木卡姆》的名称，基本上是用木卡姆里的占优势的主调式的名称而取名的。调式的编号、音调名称、某个乐曲广泛流传的地名以及部落名称在这上面也都是有所体现的。当然，木卡姆的名称里也有某个音乐家取的艺名。例如：都尕、斯尕、恰尔尕、盘吉尕木卡姆，表示的就是调式排列顺序的编号。所谓"纳瓦"，则含有"旋律"之意；国际音乐领域凡是情绪极为强烈的调式都被称作为旋律——纳瓦。欧洲的

音乐里有依奥尼雅旋律、里达雅旋律、多里雅旋律、混合旋律等旋律形式。“拉克”原为“然克”，由“然哥”一词演绎而来，它含有“纯洁”、“自然”之意，是一个从木卡姆和调式的主要类型里所产生的“自然调式”的名称。拉克木卡姆正是从这个自然调式“D”起句的。木夏乌热克木卡姆的名称，指的是一种从作为自然调式的相近样式的“C”起句的调式。“乌扎勒”含有高昂状态之意，诚如纳瓦、盘吉尕木卡姆一样，是以高音品位——“F”这一调式的其它样式演奏的。我们推测它可能是“一个组合乐音的高昂调式”。“巴雅特”、“且比雅特”、“伊拉克”可能指的是部落名称。巴雅特一词也含有上天之意，把巴雅特称谓与且比雅特称谓联系起来看的观点，我们认为是适宜的。

马合木提·喀什噶里在《突厥语大词典》一书里，把巴雅特称作为乌古斯人的第九氏族，其印记写为丨丫个。根据这一点我们可以推测印记左面的部落或地区，可能指的就是且比亚特。《大洋辞典》第261面指出巴雅特是维吾尔音乐中一个木卡姆的名称。这两个木卡姆都是以“G”这一调式的两种样式起句的。至于“伊拉克”，可能指的是样磨和鲁加克之间的“伊哥拉克”。历史学家认为样磨是形成哈喇汗王国政权的维吾尔人民的一个主要部落，是现在阿图什人的先世。“艾介姆”原为“鲁肉孜艾介姆”，从字面上讲，主要泛指非阿拉伯人以及突厥人。据《大洋辞典》指出，“艾介姆”就是非阿拉伯的穆斯林，主要针对突厥人而言。例如，阿拉伯人把巴达克珊宝石称作为“艾介姆宝石”；把突厥人的大蒜叫做“艾介姆大蒜”。此外，这部辞典还说，阿拉伯人把流传于阿拉伯、波斯人中间的突厥木卡姆叫做“艾介姆布斯里克”。并认为艾介姆木卡姆是一个从突厥乐“E”谱

起句的富有活力的木卡姆。维吾尔古典音乐《十二木卡姆》中的艾介姆则起句于"B"这个调式。

"乌夏克"木卡姆比起"盘吉尕"、"纳瓦"、"乌扎勒"㊷木卡姆表现得较为活泼些，它是以"F"的调式的升高样式演奏的；从字面上讲，它含有"恋曲"之意。

"乌夏克"、"维沙勒"、"柔合沙里"、"艾甫遣西曼"等木卡姆都是以艺名来称谓的，可能比以上几个木卡姆产生得稍晚一些。以艺名称谓的木卡姆可能是在诸部落统一之后才产生的，也许是被重新命名的。对此，乐师和艺人们的贡献可能很大。有些木卡姆是由艺人们创作出来的。则克力于1939年创作的"柔合沙里"木卡姆片断就说明了这一点。

无论如何，《十二木卡姆》中的每个木卡姆，以其调式的差异而相互有所区分《十二木卡姆》程序里的纳瓦、斯尕等木卡姆，按照其音色和乐曲特征，与中亚"遣西木卡姆"程序里的此类名称的木卡姆迥然不同。那种把突厥木卡姆及其于五——七世纪早已绝迹的乐曲样式，说成是当今维吾尔人民古典音乐的原版，以及在不断地研究它们之间遥远的历史关系时不留任何余地的做法都是不对的。虽然在维吾尔人民中间广为流传的叙事诗《艾里甫与赛乃姆》与突厥蛮民间游唱诗人演唱的《皇族赛乃姆与艾里甫》，在主要故事情节方面有相似之处，但是我们可以看到这些长诗是以不同的调式，不同的乐曲来演唱的。

从以上的论述里可以得出以下两点结论：其一，对于木卡姆，不仅要看到为它取的名字的单纯的文学词意（当然这是值得关心的一个方面），更重要的是，应按照每个木卡姆的具体音乐结构和特征来进行讨论和探索；其二，对于操突厥语的人民以及在他们的影响下，广泛地实现了伊斯兰化的东

方诸国人民所使用的相同的木卡姆的名称及其种类之样式，应按照其独特的民族特征一一区分开来。否则，就会引出些类似把整个都尕、斯尕、纳瓦和伊拉克木卡姆都当成是种调式的无稽之谈来。

第二节《十二木卡姆》的音乐结构

《十二木卡姆》程序里的每个木卡姆，把维吾尔人民艺术中的三个基本因素——歌、舞、乐熔成了一炉。它的唱词主要由抒情格则勒诗、民歌、民间长诗组成。

《十二木卡姆》目前的状态，与赫亚斯丁关于从每个木卡姆可分出两个派生的木卡姆和众多的乃合曼的注释根本不相吻合。

《十二木卡姆》中的每个木卡姆，由彼此区别的三个基本部分的相互发展所组成。这三个部分是基于抒情（以及逻辑性强的）格则勒诗之上的穷乃合曼、基于情节之上的民间长诗和含有活泼优美舞蹈的麦西列甫乐曲。

按照《十二木卡姆》的共性，每个木卡姆的音乐结构如下：

一、穷乃合曼

穷乃合曼本身可分出许多乐段。这些乐段是：

"木卡姆的散板序曲"㊾。这个"散序"曲优美抒情，有着非凡的魔力。每个木卡姆都有"散序"。演奏"散序"时，一般演唱十几行诗或一、两首格则勒（十四行诗）诗。按民间传统习惯，先由一位主乐师拨奏主乐器，如艾介克或沙塔尔、弹拨尔，卡龙，独唱"散序"。此时，不打手

鼓。

“太孜”。这是穷乃合曼的一个主乐段⑩(也叫鼓曲)。每个木卡姆都有“太孜”。演奏“太孜”时，首先要演唱数段能够衔接起来的诗，诗行多少不等，少则10多行，多则38行（如且比雅特木卡姆），最多竟达58行（如木夏乌热克）。从“散序”过渡到“太孜”，要打“麦西列甫手鼓”。众乐师开始齐奏木卡姆并咏唱诗词。“太孜”的手鼓拍节和乃合曼节奏，在木卡姆中通常是缓慢的有舞蹈的“切克特曼” $\frac{3}{4}$ 拍的形式，能够驱使人们情不自禁地翩翩起舞。“太孜”有间奏曲和间奏曲的回旋曲体。

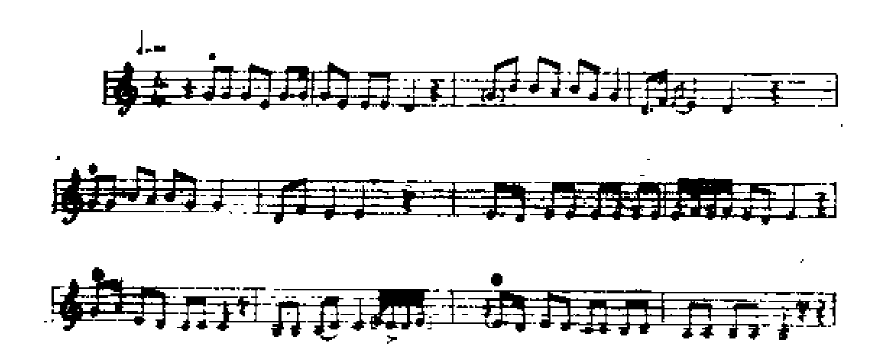
“赛里坎”⑪。这是穷乃合曼里的一个主乐段。每个木卡姆里都有赛里坎；被认为是最短的斯尕、伊拉克里也有这个乐段。大多数木卡姆的“赛里坎”分“大赛里坎”、“小赛里坎”两种。乌夏木热克、乌扎勒木卡姆里有两个赛里坎。除斯尕木卡姆外，其它的木卡姆里有几个“小赛里坎”，就有几个间奏曲。“大赛里坎”与“小赛里坎”的音乐节奏不仅有区别，而且其唱词格律彼此也有所不同。“大赛里坎”通常采用七个音节的民歌，一律是 $\frac{5}{8}$ 拍；“小赛里坎”通常是在格则勒诗的基础上，一律用 $\frac{4}{4}$ 拍演奏。在民间麦西列甫上也可以碰到基于“大赛里坎”之上的俗乐的演奏。“大赛里坎”具有强烈的舞乐特征。

“太喀特”是穷乃合曼的结束乐，除伊拉克木卡姆而外，它在所有的木卡姆里都被保留了下来。“太喀特”是“穷乃合曼”向“达斯坦”过渡的一个环节。它的行数短，只是除斯尕木卡姆有一首十四行的格则勒唱词外，其它木卡姆的“太喀”特都没有间奏曲。

穷乃合曼的乐段除以上的而外，还有“怒斯赫”、“朱拉”、“赛乃姆”、“盘西路”⑪四个主乐段。此外，且比雅特木卡姆里还有“穆斯台合扎提”及其间奏曲；乌夏克木卡姆里有“亚里木沙克”及其间奏曲。

“怒斯赫”——是保存于除了且比雅特、艾介姆、巴雅特、斯尕、依拉克木卡姆以外的木卡姆里的一个乐段，有间奏曲。它的节奏急速多变，以$\frac{2}{4}$·$\frac{3}{4}$·$\frac{4}{4}$·$\frac{5}{4}$拍演奏。其中有的乐曲属于民谣体，而有的则属于格则勒体，行数颇多。

“朱拉”——是除了艾介姆、斯尕、伊拉克三个短小的木卡姆以外的所有木卡姆程序里的一个乐段。它的舞蹈味道极为明显的舞乐，一律是$\frac{4}{4}$拍，无间奏曲。它的乃合曼有一至二首格则勒诗的篇幅。它多般在民谣的基础上通过反复诵唱诗句而演奏。第一木卡姆——拉克木卡姆的朱拉是这样起句的：
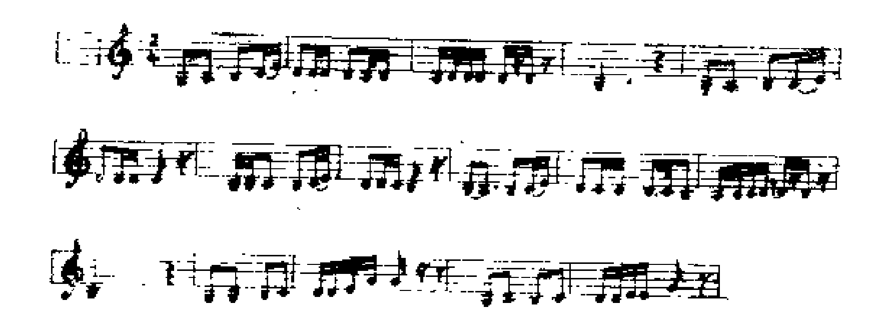


“赛乃姆”——是保存于除恰尔尕、艾介姆、纳瓦、斯尕、伊拉克木卡姆之外的木卡姆里的一个乐段。其节奏一律

是$\frac{2}{4}$拍，无间奏曲。在一些木卡姆里它由一首格则勒组成，在另一些木卡姆里则由好几首民谣组成。它随着手鼓热烈而活泼的节奏，逐渐达到高潮。"赛乃姆"的手鼓拍节和乃合曼节奏属于活泼的舞曲——"色里勒叟"（$\frac{2}{4}$拍的）曲式，具有浓厚的舞蹈音乐味道。

"盘西路"——是一个短音节（九个或十个音节）的乐段。在拉克、木夏乌热克、盘吉尕、乌扎勒、巴雅特木卡姆里，它以$\frac{2}{4}$拍出现；而在乌夏克木卡姆里则以$\frac{5}{4}$拍出现。在其它木卡姆里没有"盘西路"这个乐段。它与"赛乃姆"一样没有间奏曲。

"曼尔琥勒"——是木卡姆乐曲从一种曲式向另一种曲式过渡的乐段，无唱词⑫。它本身能构成一个曲式。它在结束前——回转的尾声中，将重复前面的乐曲的最后的唱词。从《十二木卡姆》的穷乃合曼、达斯坦里，我们可以看到许多不同的优美的"曼尔琥勒"。以木夏乌热克为例，它的穷乃合曼和达斯坦中的"曼尔琥勒"，彼此既有区别，而一个又比一个优雅。木夏乌热克中的"盘西路"的"曼尔琥勒"是这样起句的：



木夏乌热克第四达斯坦的“曼尔琥勒”是这样起句的：

木夏乌热克第五达斯坦的"曼尔琥勒"是这样起句的：
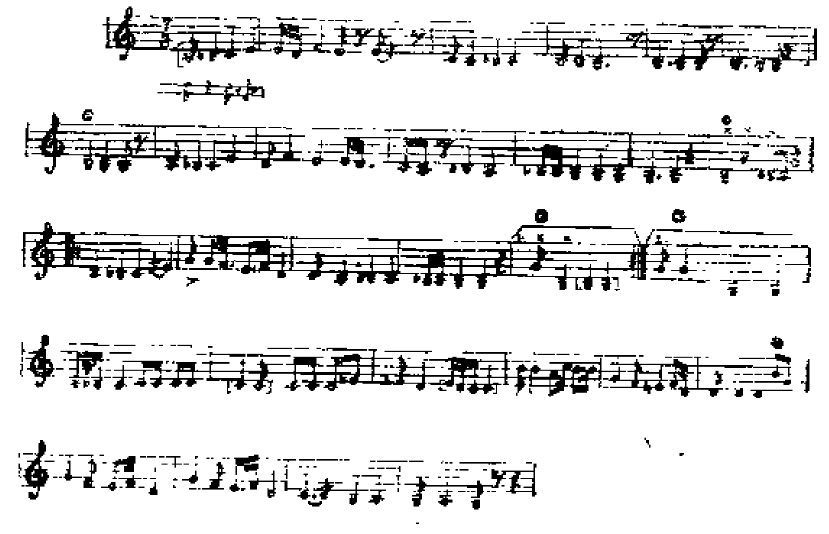
在纳入"穷乃合曼"程序里的乐段里，在"序曲"之后，除"太孜"在前，"太喀特"在后而外，其余的"乃合曼"在所处的位置方面，基本上都具有一种顺序，然而个别的也有先后之别。

二、达斯坦

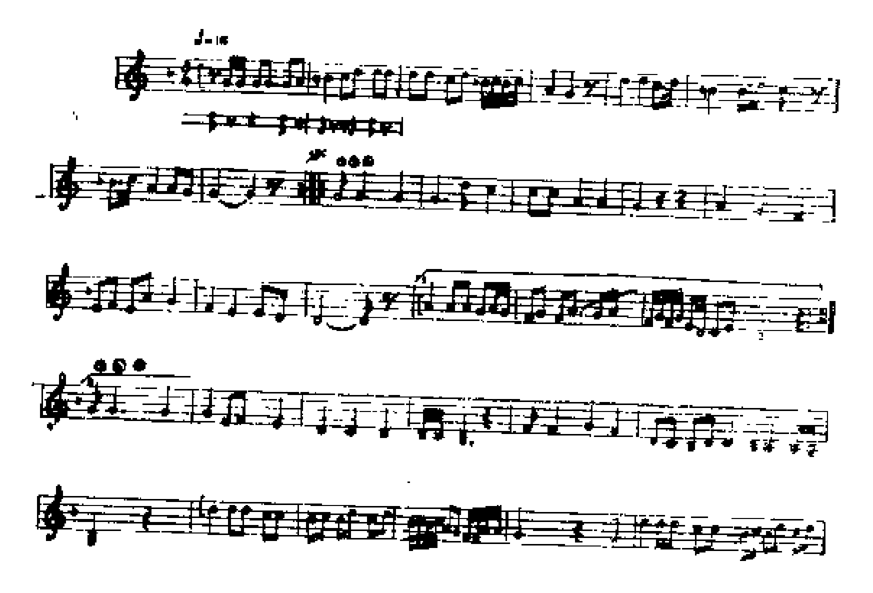
木卡姆程序里的达斯坦是由好几部叙事性、控诉性、劝诫性的长诗（诗体故事）片断构成的套曲。除斯尕、伊拉克木卡姆而外，其它木卡姆里的达斯坦都被保留了下来。大多数木卡姆有三至四个达斯坦，每个达斯坦都有间奏乐曲。间奏乐句往往是无唱词的舞乐。象"赛乃姆"、"朱拉"这样的舞乐一般都没有间奏乐曲。而属于叙事性的乐曲一般都有间奏乐曲。这反映了维吾尔人民歌舞艺术中的歌、舞、乐从来就是一个整体的历史传统和艺术特点。木卡姆的达斯坦是按达斯坦——间奏乐曲——达斯坦——间奏乐曲这样一种形式发展的。达斯坦的诗段因内容不同而有长短之别。达斯坦多半是从在维吾尔人民中间广为流传的著名长诗里挑选出来的。其格律多般有十一到十二个音节，其形式基本上是以一种名叫穆然班的四行诗体写出的。达斯坦的乐曲与穷乃合曼的乐曲一样，由于具有强烈的音色和高昂的曲调，所以在民间流传得很广。《十二木卡姆》里的达斯坦不但相互有区

别，而且还具有一个比一个优雅的曲式。

如“拉克木卡姆”的第二达斯坦是这样起句的：



下面是“拉克木卡姆”第三达斯坦开始的乐曲：



“拉克木卡姆”的第三达斯坦这样开始：

木卡姆的达斯坦通过有社会背景的爱情长诗里的主人公的语言和经历，揭露了残酷的封建制度，再现了造成爱情悲剧的历史环境，并通过形象的音乐和唱词，塑造了悲剧性

的人物形象，表现了他们悲剧性的命运，从而在被压迫的劳动人民的心目中激起了强烈的爱憎之情。较之穷乃合曼，达斯坦则具有一定的社会内容和特殊的风格，因而为广大人民所喜闻乐见。

众所周知，通过说唱叙事是维吾尔人民自古以来的一个习俗。这种艺术形式如同抒情的俗乐一样流传得很广。哈密和其它一些地区就有以配乐唱《战书》的艺人。木卡姆的达斯坦主要取自民间广为流传的长诗，如《艾里甫与赛乃姆》、《玉素甫阿合买提》、《帕帕鲁先》、《迪拉热木》、《塔依尔与祖合拉》等。穆罕默德毛拉演唱的长诗更为广泛，他的十二部长诗在《十二木卡姆》里有七十二处是作为乃合曼演奏的。吐尔迪阿洪演唱的长诗有七部。这些长诗作为木卡姆的唱段，由于在人民中间引起了强烈的反响，所以不胫而走，一直被保留了下来。当然有的达斯坦已经失传了，或者被填以格则勒诗而取代了。可见，木卡姆唱词的变化在木卡姆的达斯坦里表现得尤为突出。

三，麦西列甫

麦西列甫是木卡姆程序里又一个乐组。除斯尕木卡姆外，麦西列甫在所有木卡姆里都被保留了下来。每个木卡姆一般有三——四个麦西列甫乐曲。盘吉尕、纳瓦木卡姆有六个，恰尔尕、乌扎勒有七个，而木夏乌热克竟有十二个麦西列甫乐曲。

麦西列甫大多由民歌、民谣体的短音节的唱词及其连接起来的诗段组成。麦西列甫没有间奏乐曲。它的乐曲大多具有适于舞蹈和萨玛舞的明快活泼的节奏。随着麦西列甫的收尾，木卡姆的音乐情绪达到了顶峰，令人激动不已。

须指出，所有的木卡姆乐段差不多都有舞乐。舞蹈形式

的变化首先随着手鼓节奏的变化，从舞蹈步法的变化开始。木卡姆越是达到顶点，舞乐的味道也就越浓。

《十二木卡姆》中的穷乃合曼、达斯坦和麦西列甫作为一个整体，由于符合缓慢开始、活泼展开、热烈发展、达到顶点、轻松收尾这一音乐情绪发展的程序，所以能够使人从中得到感奋和艺术享受。木卡姆程序里的各个乐段相互衔接得极为自然。每个木卡姆以调式、调性的转换以及复调和声的融入而更加丰富。每件乐器以"揉"、"滑"、"颤"、"复击"、"缠击"等奏法，使音乐高潮的形式得到了加强。尤其是全面地运用鬃弦、羊肠弦、钢丝、艾捷克、沙塔尔里外蒙两层皮，在沙塔尔、弹拨儿下方靠手处再蒙一层皮，在沙塔尔、胡西塔尔上绷上数根共鸣弦，这就极大地提高了乐器的音响效果。在共鸣箱上蒙两层皮和运用共鸣弦，是一项符合物理共鸣律的独特的创新。

在节日盛会中，民间麦西列甫上，一般都要演奏木卡姆乐曲。伴奏乐器既有艾捷克、沙塔尔、都塔尔、扬琴等，也有纳格拉和唢呐。大家载歌载舞，气氛非常热烈。可见，演奏木卡姆已经成了维吾尔人民精神生活中一项不可缺少的内容。

以上就是《十二木卡姆》程序里的每个木卡姆共同的音乐结构。

第三节　《十二木卡姆》曲式的对比

关于《十二木卡姆》的调式特点及其在每个穷乃合曼、

达斯坦和麦西列甫里的体现，上面已经讲了，下面谈一谈每个木卡姆的曲式特征以及相互区分的某些特点。

这一点需要注明的是，对于每个木卡姆的曲式对比，对于曲式的共性和差异及其音乐特征和律学特点进行研究，是木卡姆音乐工作者的一项具体的学术研究课题。这将随着木卡姆研究工作的开展而开展起来。然而，由于木卡姆程序里的一些乃合曼乐曲的失传以及残缺不全，无疑给这方面的研究带来了困难。

众所周知，现在保存下来的木卡姆曲式并不是完整的。有的乐段如“怒斯赫”（在五个木卡姆里）、“朱拉”（在二个木卡姆里）、“赛乃姆”（在五个木卡姆里）、“太喀特”（在依拉克木卡姆里）没有被保存下来。有的达斯坦和麦西列甫也有许多已经失传了。如依拉克木卡姆的达斯坦和斯孜木卡姆的达斯坦以及麦西列甫就已经全部失传了。而与此相反，木夏乌热克、盘吉孜、乌扎勒木卡姆却被保存得比较完整。可见，木卡姆的原作并不完全只是一种，而且还曾出现过失传的情况。

现在已经记谱的《十二木卡姆》的全部乐曲是242首，2470行。其详细情况如下：

拉克木卡姆：

有23首乃合曼、205乐行。其中穷乃合曼有13首乃合曼、137乐行；四个达斯坦有8首乃合曼、76乐行；二个麦西列甫有2首乃合曼、34乐行。

且比雅特木卡姆：

有23首乃合曼、251乐行。其中穷乃合曼有12首乃合曼、137乐行；四个达斯坦有8首乃合曼、76乐行；三个麦西列甫有3首乃合曼、38乐行。

木夏乌热克木卡姆：

有31首乃合曼、363乐行。其中穷乃合曼有17首乃合曼、216乐行；四个达斯坦有8首乃合曼、84乐行；六个麦西列甫有6首乃合曼、63乐行。

恰尔尕木卡姆：

有18首乃合曼、212乐行。其中穷乃合曼由9首乃合曼、108乐行组成；三个达斯坦由6首乃合曼、48乐行组成；三个麦西列甫由3首乃合曼、56乐行组成。

盘吉尕木卡姆：

有25首乃合曼、240乐行。其中穷乃合曼由14首乃合曼、147乐行组成；三个达斯坦有6首乃合曼、24乐行组成；五个麦西列甫由5首乃合曼、42乐行组成。

乌扎勒木卡姆：

有29首乃合曼、248乐行。其中穷乃合曼为6首乃合曼、154乐行；三个达斯坦为6首乃合曼、44乐行；七个麦西列甫为7首乃合曼、50乐行。

艾介姆木卡姆：有17首乃合曼、143乐行。其中穷乃合曼有6首乃合曼、65乐行；四个达斯坦有8首乃合曼、56乐行；三个麦西列甫有3个乃合曼、22乐行。

乌夏克木卡姆：

有23首乃合曼、286乐行。其中穷穷乃合曼有14首乃合曼、90乐行；三个达斯坦有6首乃合曼、50乐行；三个麦西列甫有3首乃合曼、46乐行。

巴雅特木卡姆：

有19首乃合曼、119乐行。其中穷乃合曼由10首乃合曼、93乐行组成；三个达斯坦由6首乃合曼、61乐行组成；三个

麦西列甫由3首乃合曼、44乐行组成。

纳瓦木卡姆：

有20首乃合曼、209乐行。其中穷乃合曼由10首乃合曼、100乐行组成；三个达斯坦由6首乃合曼、56乐行组成；二个麦西列甫由2首乃合曼、44乐行组成。

斯尕木卡姆：

有6首乃合曼、72乐行。只有穷乃合曼。

依拉克木卡姆：

为8首乃合曼、102乐行。其中穷乃合曼由5首乃合曼、76乐行组成；三个麦西列甫由3首乃合曼、26乐行组成。达斯坦没有被保存下来。

需要说明的是，吐尔迪阿洪的《十二木卡姆》录音带要比乐谱书完整一些。从录音来看，拉克木卡姆有五个达斯坦、三个麦西列甫；木夏乌热克木卡姆有十二个麦西列甫；恰尔尕木卡姆有四个达斯坦、七个麦西列甫；盘吉尕木卡姆有五个达斯坦、六个麦西列甫；乌夏克木卡姆有五个达斯坦；巴雅特木卡姆有四个达斯坦；纳瓦木卡姆有六个麦西列甫。如果对遗漏的达斯坦和麦西列甫不全部记谱，它以后就有可能失传。

每个木卡姆的曲式在有节奏的拍节方面颇有不少相似之处。

所有木卡姆里的“太孜曲”（曲式）一律是$\frac{4}{4}$拍；“小赛里坎”是$\frac{4}{4}$拍；“大赛里坎”是$\frac{5}{8}$拍；“朱拉”是$\frac{4}{4}$拍；“赛乃姆”是$\frac{3}{4}$拍；“太喀特”是$\frac{3}{8}$拍。舞乐、穷乃合曼的

"赛乃姆"、"朱拉"曲式与麦西列甫的大多曲式是$\frac{2}{4}$、$\frac{4}{4}$拍。

这种拍节上的雷同在每个木卡姆里都可以多次遇到。但这并不表明所有的"太孜"、"赛里坎"、"赛乃姆"、"达斯坦"、"麦西列甫"都是统一的，而表明这种曲式是通过各种有拍节的主调和各种音色而体现出来的。

首次用五线谱记录《十二木卡姆》的音乐家万桐书，在《优秀的古典民族音乐——十二木卡姆》一文中，谈论到了木卡姆音乐的调式与调的关系。并对每个木卡姆的主调式及其依附的音调列了一个明细表。据他指出，尽管喀什、库尔勒、哈密的赛乃姆曲调各异，但一律都是赛乃姆曲式的节奏。他把和田四区沙依木阿洪演奏的和田赛乃姆与且比雅特木卡姆中的赛乃姆的乐谱作了对比，指出赛乃姆的曲调调式的俗乐基础都是和谐统一的，是从一个源渊里演变出来而被变态化了。

由此可见，《十二木卡姆》是按照调式和副调式，作为十二套独立的音乐作品而出现的。这样一个完整的音乐作品的诸乐段就是由它的调式所构成的。

也就是说，虽然木卡姆的各种曲式有不少相似之处，但它是附在每个木卡姆的主调式和音乐结构之上的。

木卡姆的音乐结构就是这些，但不能断言它就是木卡姆的绝对结构，被称为"艾甫遣西曼"的木卡姆就有着特殊的结构。这就需要我们做进一步的探索和思考。

被称为"艾甫遣西曼"（眼泪）的木卡姆，从吐尔迪阿洪保留下来的来看，它有13首乃合曼、232乐行。这13首乃合曼并不象其它木卡姆一样分成了穷乃合曼、达斯坦和麦西列

甫三部分，但分成了9个乐段，这些乐段通过“艾甫遣西曼”一语的反复，而从一个乐段过渡到了另一个乐段。“艾甫遣西曼木卡姆”里的乃合曼乐段是以独立的木卡姆的名称，如“木夏乌热克”、“且比雅特”、“乌夏克”、“乌扎勒”、“纳瓦”、“盘吉尕”、“巴雅特”、“斯尕”、“拉克”等名称来称谓的；每当一个乃合曼乐段结束时，就有一次“遣西曼”的反复。此外，在木夏乌热克和拉克乐段里，还有名为“穆斯台合扎特”、“朱拉”、“赛乃姆”等等乐曲。

以上就是“艾甫遣西曼木卡姆”独特的结构。“艾甫遣西曼”是个独立的木卡姆呢，还是从其它木卡姆里分化出来的组合乐呢？要证实这一点，就要对乐曲进行一番比较。我们推测它可能是从某几个木卡姆里筛选出来的“组合集锦”。

这是因为“艾甫遣西曼”表明的是各种主调式，而不是一种主调式；同时它还罗列了使独立的木卡姆融为一体的九个木卡姆的名称。显而易见，一个木卡姆是由基于一种调式之上的各种乐曲曲式构成的。

此外，收进于“艾甫遣西曼”里的唱词，虽然与《十二木卡姆》的唱词迥然不同，但它的“序曲”和“太孜”的唱词，用的都是一种格律。

“艾甫遣西曼”不仅是《十二木卡姆》穷乃合曼的“组合集锦”，而且还把别具风味的“穆斯台合扎特”、“朱拉”和“赛乃姆”的各种曲式也包括进来了。尤其是它起到了使木卡姆的乐曲得以转位的作用，最后通过舞乐“朱拉”和“赛乃姆”在达到沸点高潮后结束。“艾甫遣西曼”的长达56行的“赛乃姆”乐段在结束中，以急速地变换曲

调，造成了整个《十二木卡姆》的结束。

第四节　拍节在《十二木卡姆》中所处的地位

在《十二木卡姆》里，乐曲的拍节问题与木卡姆唱词里的格律问题一样是一个重要的问题。

虽然木卡姆是丰富多采的音乐宝库，但它的拍节概括起来讲，可分为$\frac{2}{4}$、$\frac{3}{4}$、$\frac{4}{4}$、$\frac{5}{4}$和$\frac{3}{8}$、$\frac{5}{8}$、$\frac{6}{8}$、$\frac{7}{8}$这几种类型。这些拍节在每个穷乃合曼、达斯坦和麦西列甫中所处的位置如下：

"序曲"的拍节不大固定，显得自由多变，乐曲的长短不一，这种情况则与它表现比较复杂深沉的音乐感情有关。

"太孜"的乐曲在所有的木卡姆里一律都用$\frac{3}{4}$拍演奏。

"怒斯赫"的乐曲在且比雅特、拉克、木夏乌热克、恰尔尕木卡姆里用$\frac{5}{4}$拍，在盘吉尕里用$\frac{2}{4}$、$\frac{3}{4}$拍，在乌扎勒里用$\frac{4}{4}$拍，在纳瓦里用$\frac{4}{4}$、$\frac{5}{4}$拍演奏。

"小赛里坎"的乐曲在所有的木卡姆里一律用$\frac{4}{4}$拍演奏。

"朱拉"的乐曲在所有的木卡姆里一律用$\frac{4}{4}$拍演奏。

“赛乃姆”的乐曲用$\frac{2}{4}$拍演奏。

“盘西路”的乐曲在拉克、木夏乌热克、盘吉尕、乌扎勒、巴雅特木卡姆里用$\frac{2}{4}$拍，在乌夏克木卡姆里用$\frac{5}{4}$拍演奏。

“太喀特”的乐曲在所有的木卡姆里都用$\frac{3}{8}$拍演奏。

“亚依里木沙克”的乐曲用$\frac{7}{8}$拍演奏。

“穆斯台合扎特”的乐曲用$\frac{4}{4}$拍演奏。

达斯坦及其间奏曲，除在部分木卡姆里有区别而外，在其余的木卡姆里基本上是一致的。

所有的木卡姆的第一达斯坦并不都是一种拍节，除拉克的是$\frac{3}{4}$、$\frac{2}{4}$、盘吉尕的是$\frac{3}{4}$、乌扎勒的是$\frac{7}{8}$拍外，其余的都是$\frac{2}{4}$拍。

在所有的第二达斯坦里，乌扎勒的是$\frac{2}{4}$拍，艾介姆的是$\frac{5}{8}$拍、乌夏克的是$\frac{3}{4}$拍，其余的是$\frac{7}{8}$拍。

在所有的第三达斯坦里拉克、木夏乌热克的是$\frac{3}{4}$拍，且比雅特、乌扎勒的是$\frac{3}{8}$拍，恰尔尕、盘吉尕、乌夏克、巴雅特、纳瓦的是$\frac{6}{8}$，艾介姆的是$\frac{7}{8}$。

第四达斯坦在拉克、且比亚特、木夏乌热克、艾介姆这四个木卡姆里被保存了下来，一律为$\frac{7}{8}$拍即$\frac{4}{8}\frac{3}{8}$拍。

每个木卡姆的麦西列甫乐曲多少不一，有的有一至四个，有的有一至七个。麦西列甫没有间奏曲。

所有的木卡姆里的第一麦西列甫乐曲除艾介姆木卡姆的是$\frac{2}{4}$拍外，其余的木卡姆的一律为$\frac{7}{8}$拍。

第二麦西列甫乐曲除盘吉尕、艾介姆的是$\frac{7}{8}$拍外，其余的木卡姆的一律是$\frac{2}{4}$拍。

第三麦西列甫乐曲除盘吉尕的是$\frac{4}{4}$、依拉克的是$\frac{7}{8}$拍外，其余的木卡姆的一律是$\frac{2}{4}$拍。

第四麦西列甫在木夏乌热克、盘吉尕、乌扎勒木卡姆里被保存了下来，一律用$\frac{2}{4}$拍演奏。这三个木卡姆也都有第五麦西列甫。木夏乌热克和盘吉尕的第五麦西列甫用$\frac{2}{4}$拍演奏；乌扎勒的第五麦西列甫用$\frac{4}{4}$拍演奏。只有乌扎勒木卡姆有第六、第七麦西列甫，用$\frac{2}{4}$拍演奏。

《十二木卡姆》的拍节主要有$\frac{2}{4}$、$\frac{3}{4}$、$\frac{4}{4}$、$\frac{5}{4}$、$\frac{3}{8}$、$\frac{5}{8}$、$\frac{6}{8}$、$\frac{7}{8}$这八种。从中可划分出慢、中、慢、快、中快等十六种节奏主调。八种主要节拍还可划分出六十二种不同的手鼓节奏：其中$\frac{2}{4}$拍有十四种手鼓节奏、$\frac{3}{4}$拍有十一种手鼓节奏，$\frac{4}{4}$拍有十六种手鼓节奏，$\frac{5}{4}$拍有二种手鼓节奏，$\frac{3}{8}$拍有五种手鼓节奏，$\frac{5}{8}$拍有一种手鼓节奏，$\frac{6}{8}$拍有八种手鼓节

奏，$\frac{7}{8}$拍有五种手鼓节奏。此外还有过度性的拍节。

*　　　　*　　　　*

《十二木卡姆》虽然在音乐结构方面具有以上律学特征，但这并不意味着其程序里的每个木卡姆和乐曲，就不能倒换演奏和选奏了；也不意味着《十二木卡姆》的演唱顺序就不能更动了。由于《十二木卡姆》是按照律学规律组成的音乐作品，而每个木卡姆的乐段所处的地位又具有正规的发展程序，所以，过去它被人们给神秘化了，被看作是“神圣的”，“似乎从天上掉下来的一样”。又由于《十二木卡姆》是维吾尔人民古典音乐以及曲式的丰富的宝库，所以根据需要，木卡姆的乐曲不仅可以选奏、转位、而且还可以衔接起来，重新进行组合，以创作出新的乐曲；或者在创作中对木卡姆音乐这个宝库进行借鉴。

木卡姆音乐的主体是在民间通俗音乐趋于完善的基础上形成的；从这个主体里又可以派生出许多民歌和俗乐。从乌夏克、纳瓦、艾介姆派生出来的“林帕且”、“纳瓦”、“花恋”、“外达汗”、“恰尔赞甫”等曲子就是例证。

以上就是关于木卡姆音乐的简要的阐述

第四章　《十二木卡姆》的歌词问题

第一节　《十二木卡姆》歌词的一般特点

《十二木卡姆》是有歌词的大型音乐作品。有歌词是木卡姆音乐的一个主要特征。

如果交响乐是在戏剧和多声乐器的基础上，明确点说，是在欧洲悲剧、话剧、歌剧的基础上产生的；那么，木卡姆则与此不同，它是在通俗民乐、巫师说唱文学以及有歌舞的麦西列甫的基础上产生的。如果把麦西列甫排斥在外，那么，木卡姆音乐就是不可思议的了。既然如此，通俗民乐里的唱词问题，就成了演唱木卡姆和驱使木卡姆产生音乐魅力的一个必不可少的因素。无论《十二木卡姆》产生于哪个时代，无论它的唱词内容如何，总之，它从来就是一部具有歌词特征的音乐。这是木卡姆音乐的一个重要的艺术特征。

木卡姆的歌词并不是固定不变的。这一点已被它的发展史所证明了。这也是木卡姆歌词的一个特征。时代不同，人民的需要不同，对于木卡姆的歌词的要求也就不同。因此，多少世纪以来，木卡姆的歌词总是处在变换、筛选和修改之中。凡是顺应时代的，就被保留下来了；凡是与此相反的，则被淘汰了。

须指出的是，无论是筛选和修改木卡姆的歌词，都无不受到来自社会的、政治和思想斗争的强有力的影响。进步诗

人、歌手，还有腐朽的势力，都是从不同的角度来对待木卡姆的歌词的。除了唯心主义神秘派诗人阿合买提叶赛维⑬强行将一些索菲派的祈求书、诗词塞到木卡姆的一些乐曲里之外，其他腐朽势力塞进去的并不是太多。这是因为木卡姆是劳动人民的火热的乐声，并不是反动派任意篡改的"献词"。反动的寄生虫们既不参加物质财富的生产、又没有创造精神财富的本领。由于木卡姆是人民的艺术，任何想从反面来篡改它的企图，都遭到了人民的拒绝。即使他们编造了一些宫廷乐曲，但是这些都在时代的强烈震动之下早已被淘汰了。

社会矛盾、社会斗争以及创造历史的主要力量——人民群众的斗争，都对木卡姆歌词的多变性给予了决定性影响。这是木卡姆歌词的又一特征和规律。

木卡姆唱词在全部《十二木卡姆》中，以及在古老的维吾尔音乐中，不仅起到了一种相对的内容和艺术思维的作用，而且还起到了一种乐谱的作用。关于这一点我们在上面已经谈论到了。以往有些广为流传的歌曲，就是通过添词咏唱和以都他尔、弹拨儿、热瓦甫、艾介克伴奏，才得以推广开来和保留下来。有时候因为缺少歌词，所以往往也有把一首民谣或诗添进去咏唱的情况。此类情况在民间屡见不鲜。解放前没有一个专门学艺场所。所以，所有带徒弟的乐师和巫师们，在培养弟子时，总是让他们的弟子在鼓乐声中将上百首歌曲一一死背下来，从而使诗律与乐器节奏融为一体。在这里，歌词仍然起着一种生动的乐谱作用。记谱前的《十二木卡姆》，在好多世纪里，就是靠乐器的品位和歌词才得以流传下来。

以上谈的是木卡姆歌词的多变性。这种多变性则是木卡姆与交响乐相区别的主要特征之一。而木卡姆乃至穷乃合

曼的乐曲，以好几种词来演唱，这也是一种较为普遍的情况。

如拉克木卡姆的序曲是以吐尔迪阿洪的第一种歌词里的如下诗句起句的：

爱的秘密，问那些离散而绝望的情人，
享乐的技巧，问那些掌握着命运的人。

在第二种歌词里，吐尔迪阿洪则是以如下诗句起句的：

我僵硬的躯体有了活力，怎不心花怒放，
我获得了永恒的生命，使忧愁变为欢畅。

此外，这个木卡姆的序曲有时用诗人胡威达的诗句起句：

晨风，请把我的心意捎给青杨般的丽人，
问候我那黑眼黑发甜言蜜语的情人。

但也有用诗人纳瓦依的诗句起句的：

因为想你，我的花颜憔悴得似枯叶一般，
使我的春天变得凋零的情人快来观瞻。

且比雅特木卡姆的序曲有时以如下诗句起句：

你容光的恩惠给太初到无穷增添光辉，
在它的映照下人的智慧象微粒一样游离。

有时也有用其它诗句起句的：

人来到世上因有亚当指点，
为了生存心里总埋着个宿愿。

恰尔尕木卡姆的序曲第一种起句歌词是：

朝阳象率领将士的皇帝在高空展现英姿，
用灿烂的光辉在陡峭的山上竖起金黄旗帜。

第二种起句歌词是：

相思重重，素笺再多也写不尽苦闷，
她那内心的秘密岂能告知愚人。

盘吉尕木卡姆的序曲第一种起句歌词是：

惋惜呀，不知不觉，转眼我已苍老，
想不到这一生短暂得如骤雨狂飚。

此外，由于木卡姆音乐里的歌词不够用，所以就出现了同一种歌词完整地或部分地添在好几个乐曲里被反复使用的情况。

如以“爱人呀，你象春天的容光，煦育万物的生命”起句的格则勒，除了木夏乌热克的序曲外，在它和盘吉尕、拉克木卡姆的“怒斯赫”乐段里以及在且比雅特的“赛里坎”乐段里都是有重复的。以“总有一天，杀死麦吉侬的凶手会把我烧毁”起句的格则勒，在拉克的“小赛里坎”中间，在

艾介姆的“赛里坎”乐段的尾声里，在木夏乌热克的“赛乃姆”中间，以及在斯尕、巴雅特木卡姆的“太孜”和乌夏克的“朱拉”里都有重复。

从以上方面可以做出什么结论呢？其结论之一是，作为人民的财富的木卡姆音乐并没有以一定的歌词绝对地被固定下来，它的歌词总是处在不断地变化之中，而这种变化是由历史上的复杂的社会斗争造成的。

其结论之二是，木卡姆乐曲并不依附于某种固定的唱词，具有一定的独立性；而歌词又相对地添在木卡姆的某个乐曲里，这并不是木卡姆的一个短处，而恰恰是它的一个长处，是它的一个优越性的体现。这就表明木卡姆音乐不仅是丰富的，而且是具有生命力的。充分地利用木卡姆的这个长处，改革它的歌词，就可以使木卡姆更好地为社会主义服务。

以上就是《十二木卡姆》歌词的一般特征。

第二节 《十二木卡姆》歌词的主要内容

维吾尔古典音乐《十二木卡姆》的歌词里，既有民歌、民间长诗，也有诗人创作的格则勒和穆莱班体的诗歌。关于《十二木卡姆》唱词中的民间文学问题，我们将在后一节里专门涉及。在这一节里我们将按照吐尔迪阿洪、肉孜弹拨儿等老一辈木卡姆演唱家所保留的各种样式的歌词，想谈一谈《十二木卡姆》唱词中五个主要醒目的问题。

一、阶级性和人民性在木卡姆歌词中的体现

广大劳动人民以往所进行的反封建、反黑暗的革命斗争在木卡姆歌词里也是有所反映的。这就是我们所说的阶级斗

争问题。这种阶级斗争是中世纪生产力与生产关系之间尖锐的矛盾的主要体现。在中世纪，广大农民群众由于对腐败的专制日益不满，由此爆发了大规模的农民起义和农民革命战争。这种阶级斗争多般以劳动人民反封建的民主主义思想的形式，在木卡姆的唱词里得到了体现。

人民性（民主主义）乃是中世纪广大劳动人民，首先是贫苦的农民、手工业者反对封建贵族、地主、高利贷者以及腐朽势力的一面造反旗帜。它象无际的原野上燃烧着的篝火而被载人史册。

被压迫被污蔑的贫苦农民、手工业者，家破人亡、流离失所的无产者，饥寒交迫的复仇者、流浪者们对封建专制表示的这种愤懑，以无数民歌和热瓦甫、都他尔的乐章构成了被压迫群众的精神世界。如“悲伤”、“瓦旦罕”、“惊奇”、“巍峨的群山”、“拿起热瓦甫”、“命运车轮在旋转”、“达旦”等数以百计的歌曲，反映了割麦者、榨油工人、织毯工人、水泥匠的沉重的悲痛和强烈的愤懑。这些歌曲连同木卡姆一直在囚车里，在布满铁刺的监牢里和刑场上响彻不休。

对于整个文化史以及作为意识形态一种的整个艺术史，如果离开了中世纪的阶级斗争史去看待，那么就会抹煞历史，抹煞艺术及其发展史。中世纪活生生的斗争及其复杂的表现形式，在中世纪维吾尔艺术的一部分——由民谣、叙述诗和书面文学的楷模所构成的木卡姆音乐的歌词里也是有体现的。通过这些体现可以使我们看清中世纪阶级斗争的普遍性及其特征。

劳动人民无疑是反封建革命斗争的主体。木卡姆歌词和无数民歌中所反映出来的反封建的进步思想，就其源流而

言，是和这个主体密切联系着的。

此外，当时统治当局中那些没落人士和开明人士也不断地卷人了这一反封建的洪流之中。来自各阶层的具有进步思想的民主诗人，由于目睹了现实社会生活的种种情景，因而在社会斗争的推动之下，对封建专制、不公正和种种丑恶的现象深恶痛绝，对人民群众的悲残的生活忧虑不安，于是发出了表达人民情感、利益和愿望的反封建的呼声。这些作品由于在一定程度上体现了时代精神，因而为广大人民所接受下来。

这就是文艺上的人民性问题。否定这个问题，就是否定中世纪人民斗争的一条重要战线；否定这个问题，就是否定人民艺术的一个重要的历史传统和发展规律；同样，否定这个问题，就是否定研究古代文艺的一个重要标准。所以，在谈论木卡姆歌词时，我们不仅要看到劳动人民反封建的呼声及其社会和阶级实质，也要看到具有人民性的进步文人们的一系列优秀诗词，同人民的斗争则是直接或间接地站在同一条战线上的。这两支源流，在基于人民斗争之上的相互配合、协调一致的历史事实，是不容抹煞的。

大部分木卡姆歌词，由于以上原因，则通过公开和折射的方式，表达了劳动人民对封建反动势力的控诉。贯穿于木的姆歌词中的一个主要思想是，对中世纪的黑暗统治、非正义、专制暴虐、虚伪、利欲熏心、贪污腐败愤怒地进行了嘲讽、影射和揭露。

现以木卡姆歌词举例如下：

艾甫遣西曼木卡姆的巴雅特部分填以诗人热依木麦西列甫[74]的如下诗句：

我愿流着悔恨的眼泪去寻你，
把你赠予的忧愁当作永久的伴侣；
我愿流离颠沛，燃烧在爱的火焰里，
用你奴隶的足印来揩擦眼眉。

在这里，诗人把自己视为热爱自由的奴隶们的知己，把印有奴隶足迹的沙土视为图蒂亚（一种稀有的矿物，传说是医治眼疾的良药，在文学作品中常常被用来形容神圣的东西），并用它来揩擦自己的眼睛。诗中所说的爱，是指诗人对自由、解放的无限向往。

请到灾难的戈壁里寻找我们，
到生离的山谷、隐居的荒原里询问。

这是巴雅特木卡姆"盘西路"乐段里的一段唱词。诗人热依木麦西列甫，通过以上诗句表达了那些不满封建专制而到处飘泊的、只有在戈壁的保荫下才得以保全生命的赤足的穷人们的心声。

瞧我这样的乞丐，
流浪在叛逆的戈壁。

这些诗句表明他们并不是悲观厌世者，而是一群反抗封建暴虐的叛逆者。这种反叛标志着他们已经走上了反对中世纪统治当局及其意识形态的道路。他们作为中世纪政治和宗教生活的叛逆者，对统治阶级来说当然构成了一种威胁。

乌夏克木卡姆第三麦西列甫有如下的唱词：

我来到世上只见到痛苦和灾难，
在这痛苦和灾难的戈壁上团团转；
在这空虚的戈壁里一直口燥舌干，
好象心房已经破碎，血泪充满双眼；
疲倦的胡威达惊奇地走进草坪林园，
比早上的微风过去得更为飘忽短暂。

诗人胡威达通过这些诗句，揭露了当时悲惨的典型的社会环境，万分后悔自己先于向往鲜花的晨风来到了人间。拉克木卡姆的第四达斯坦采用了民间广为流传的爱情长诗《艾里甫与赛乃姆》（又称《流浪者与美人》）里的一些诗段。如：

黑色的命运在我心里流下许多痕迹，
夜莺飞去了，把长满紫罗兰的花园摒弃。

诗人借丧失家园的夜莺之口，把封建奴役比喻为“黑色的命运”而进行了揭露。

象《艾里甫与赛乃姆》、《塔依尔与祖赫拉》等维吾尔悲剧长诗，通过把帝王将相的王子公主作为诗里的主人公，把男女爱情作为自由、公正的化身的手段，为了显而易见地表现人民反对封建势力的斗争，而深入到“黑色的命运”的堡垒中去，从而从各方面揭示了它的凶恶的本质。这是中世纪民间长诗、史诗、故事和传说里广为采用的一种卓有成效的手段。

木卡姆的有些歌词，还对中世纪反动势力的精神支柱

——愚民神秘主义进行了控诉。

巴雅特木卡姆第一达斯坦填以纳瓦依的如下诗句：

纳瓦依，把达斯塔尔⑯去弃，穿上海坎⑯，佩戴祖纳⑰，
千万莫骄傲，因为这个世界在悲伤忧忡。

乌扎勒木卡姆的序曲填以翟利利的如下诗句：

有的人并不了解科学桂冠的珍贵，
却缠上达斯塔尔，穿上九袢⑱，沾沾自喜。

诗人通过这些诗句，指出有些教徒只陶醉头上缠的白布，身上穿的大衣，糊里糊涂地过日子，而不懂得科学的价值，劝他们对这些东西一概加以摒弃。

乌夏克木卡姆第一麦西列甫填以胡威达的如下诗句：

胡威达在世上不能陈词言语，
真的，他心中充满悲苦忧虑。

从这些诗句里可以看出，诗人的心与被压迫劳动人民一样，充满了暴虐和凌辱留下的伤痕。

你活一天也应热泪涓涓，
如果心里没有痛苦，千百次祈祷也枉然。

文甫道西曼里的这些唱词，说明应该把对阶级压迫的诅咒、控诉置于为个人的祈福之上。此外，木卡姆的乐曲里采

用了纳瓦依的不少诗词。这些诗词都对封建社会进行了无情的揭露。这一点在艾甫遭西曼木卡姆里体现得尤为突出：

在时代灾难的戈壁里，见不到和我一样的麦吉侬，
我到处流浪，好象旋风在不停地旋转。
命运是强盗，时代是仇敌，全身又是伤洞蝉联，
分离的火焰使身体焚毁，躯壳里的生命又已走散。

填在乌夏克木卡姆第一麦西列甫里的纳瓦依的格则勒诗句，表现了诗人心中强烈的愤懑：

打开我心房的洞门，仔细看来，
忧愁的利刀已将它刺成碎块。

这位诗人在纳瓦木卡姆"朱拉"乐段里说道：

我的控诉能写出上百篇诗文，
谁能把它捎给我的情人。

在巴雅特木卡姆第二麦西列甫里，他又说道：

我的血泪已流干，只剩下憔悴的容颜，
残酷的命运将我的春天变为凋零的秋天。

正因为如此，所以，伯克、和卓、教士对木卡姆是严加禁止的。人民群众的悲剧，也正是木卡姆的悲剧。

艾介姆木卡姆第二种歌词中的序诗里的一些诗句，表达

了乐师们要把木卡姆献给人民的心愿：

我愿用生命之线给我的沙塔尔编成弦，
用悲哀音调去慰藉痛苦熬煎的人的心田。

这些诗句是乐师们要为被压迫、被凌辱的苦难重重的人民，衷心地献出精神疗剂的最好的诗的体现。

二、爱国主义在木卡姆歌词中的体现

木卡姆歌词中的爱国主义思想，是引人注目的另一个珍贵的果实。

收进木卡姆乐曲里的部分歌词，取自于纳瓦依的格则勒诗。他的格则勒诗，是在察合台、莫卧儿王朝，甚至在此之前的时代里曾经杂居的中亚人民的共同文化基础上产生的。如果只从近代发生的领土变迁来判断当时的共同文化源渊，势必就会颠倒历史。金帐汗国乌孜别克克普恰克的汗王阿布勒海尔的孙子穆罕默德昔班尼汗，率领游牧的乌孜别克人攻人费尔干纳和花剌子模盆地，把当地古老的统治者的最后一位代表白迪于兹扎玛赶到阿塞拜疆，把穆罕默德巴布尔赶到印度，从而建立了新的乌孜别克王朝。从此，中亚在自古以来就有的语言和文化的基础上，产生了以布哈拉和撒玛尔罕为中心的新的乌孜别克文化。其书面文学的重要体现是穆罕默德沙里赫的《昔班尼传》、翟依丁穆罕默德外斯裴、赛依达纳斯尔和苏裴阿拉雅尔⑩等人的诗集。关于这一点，马克思在《印度史编年稿》里写道：“1360年，帖木儿继其父赛福乌丁（Saif—ud—din）为碣石的统治者和巴尔拉斯部落的首

长。巴尔拉斯部落系察合台秃忽鲁帖木儿的管辖……乌孜别克人（1035年才显露头角）；这是钦察汗国内的突厥人，从汗之名称‘乌孜别克’，汗生于1305年。他们在巴布尔时代的势力甚为强大……巴布尔是帖木儿（跛帖木儿）的肯系六世孙奥马儿·赛克·米尔扎（OMar ShaiKhMirZa）之子……”（人民出版社1957年汉文版22—23页）马克思的这些论述，对于在蒙古王朝崩溃中中亚某些近代民族的形成过程做出了科学的论断。这些论断对于了解这种民族历史变迁在木卡姆歌词内容上的反映，也是一个主要的依据。

木卡姆的唱词有不少地方表现了爱国主义的思想。如纳瓦木卡姆第一达斯坦填以翟利利⑳的以下诗句：

若要周游世界，在花园里哪怕几天也好，
若要寻找伴侣，还是口齿俐伶的美人好；
“撒玛尔罕是世界的光共，布哈拉是伊斯兰的力量”，
对于我这个突厥人，还是于阗好；
见到绸缎和金币，应该分清，
愚人们在说乌鸦要比鹦鹉好。

这些诗句表达了莎车诗人、《全诗集》、《游记》等诗集的作者翟利利的深厚的爱国之情。

众所周知，撒玛尔罕和布哈拉作为两座文化都市，曾在帖木儿兰的孙子穆罕默德吐拉合乌拉别克的时代里得到了一定的发展。后来，穆罕默德昔班尼汗曾定都于布哈拉，从而使布哈拉和撒玛尔罕成了伊斯兰神学势力在中亚的顽固堡垒。也正是在这个时候，昔班尼汗的宿敌穆罕默德巴布尔及其继承人（胡马雍以及阿克巴王）在印度搞了文化复兴，并支持

了叶儿羌汗国反对昔班尼汗的扩张主义的立场。当时流行一时的“撒玛尔罕是精神世界的光共，布哈拉是伊斯兰的力量”这句话，成了撒玛尔罕和布哈拉神学家们的口头禅。这句话的原意是“撒玛尔罕是精神世界的戒指，布哈拉是伊斯兰力量的堡垒。”诗人翟利利含沙射影地攻击了把这些自诩的言辞重新端了出来的阿帕克和卓的信徒们，当众宣布于阗是至高无上的地方；他赞美自己的故乡是口齿伶俐的人民的花园，就象一枝山慈姑花丛中的丁香花。他更加清楚地表明了自己的观点，强调说：当看到布哈拉的绸缎与金币时，应当把它愤怒地区别开来；针对费解的如同乌鸦般的诗，应当用自己的语言写一些通俗易懂的诗；这种诗在质量方面，就象百鸟中鹦鹉的语言一样将具有高超的水平。在这一点上绝不能有丝毫的含糊。翟利利的这首诗与一个佚名诗人（“库姆纳木”）的第23首诗，在思想内容上完全一致。这位佚名诗人认为，别说神学的圣地布哈拉、撒玛尔罕，就是天仙成群的天国都不能与自己的故乡相题并论：

仙女、仙子、伊甸园都不值得永记，
谁若见了喀什，会把天国忘记。

乌扎勒木卡姆第一麦西列甫填以诗人麦西列甫的如下诗句：

世界上最好的是父母，
好朋友强如不义的亲兄骨肉；
如果从爱情的温馨里没有感触，
他的嗅觉不如和田的麝鹿；
勿要从远处向情人表达爱慕，

最好在祖国的身边朝夕相处。

诗人在这里明确指出，应当让尚未感到祖国之爱的愚人闻一闻和田麝鹿的温馨；不是从远处，而要从祖国寻找忠实的朋友。这里所说的和田、喀什不仅含有它是我们的祖国——中国的一部分这样一个地理概念，还含有它与当时在布哈拉、撒玛尔罕占上风的神秘主义思想是相对抗的这样一层意思。

乌扎勒木卡姆的达斯坦填以纳瓦依的格则勒《晨风阵阵》，诗中说道：

情人，若是有人启唇询问我的来历，
就说我是中国王子，流浪在爱的戈壁里。

诗中所说的中国王子，指维吾尔民间爱情长诗《帕尔哈德与西琳》里的主人公帕尔哈德。他的名字在木卡姆的达斯坦里也出现了。

要阐明旧歌词中所体现的爱国主义思想，只凭借吐尔迪阿洪所保留的第一种唱词，那是远远不够的。但如果浏览一下填在木卡姆乐曲里的歌谣，那么就可以看到这种爱国主义思想处处都有所流露的。

如从下面这首哈密民歌里可以看到自己的故乡比圣地麦加都要美好：

情人，莫要到麦加去，
麦加也在我们这里；
当见到你那如花似月的丽容，

就象到了麦加圣地。

乌扎勒木卡姆里的《迁徙歌》，是一首反抗俄国沙皇强迫伊犁的维吾尔人民迁入七河流域的民歌。这首歌里充满了强烈的爱国主义思想：

沙皇的将领们，
撬开石层挖黄金；
强迫庄稼汉迁徙、迁徙，
马刀下人头落地。

在抗日战争的年代里，填在乌夏克、乌扎勒木卡姆乐曲里的抗日救国民歌笼罩了天山南北：

东边传来响声，
高天寒流滚滚，
从烟雾弥漫的列岛，
来了黄鬼子瘟神。
延安放射正义光辉，
砸碎了万恶的暴虐奴役；
做一个爱国同胞，
多么幸福崇高。
伟大的汉族同胞，
哈萨克、维吾尔兄弟，
把日本鬼子赶出去，
齐奏木卡姆乐曲。

以上列举中所体现的这种爱国主义思想和感情，无论在广度、深度和思想水平方面都受到了许多限制。尽管如此，可以肯定的是，诗人和卓库里海尔克提、穆罕默德斯地克翟利利、诺比提、毛拉艾兰木夏亚里、阿不都热依木那扎里、吐尔都西阿洪艾勒比、吾麦尔艾山赛布里和库姆纳木等诗人，以自己的诗词有力地抵制了当时神秘主义的中心——布哈拉、撒玛尔罕的宗教诗词以及各种扩张主义的影响。这对于作为各种宗教宣传和昔班尼汗扩张主义的继续的和卓叛乱——破坏伟大祖国统一的阴谋，无疑是一个进步和爱国的表现。反对昔班尼汗在中世纪扩张行径的呼声，不仅在当时纳瓦依、于赛音和巴布尔的诗词里有所体现，而且在中亚的其它地区的诗人，尤其是在麦合吐木库里（1730—1780）、库尔班吐尔地翟利利（1790—1844年）、贤依德乃则尔贤依地（1768—1830）等突厥蛮诗人的作品里也有所体现。

三、无神论思想在木卡姆歌词中的体现

马克思说：“宗教的苦难既是现实苦难的表现，又是对这种现实苦难的抗议。宗教是被压迫生灵的叹息，是无情世界的感情。”“谬误在天国的申辩一经驳倒，它在人间的存在就暴露出来。”“对宗教的批判是其它一切批判的前体。”（《马克思全集》第一卷452—453页）木卡姆音乐里的一些唱词，对中世纪的黑暗的精神辩护士、冷酷无情的、残忍的世界的虚伪的恩赐天使，封建专制的精神支柱——宗教顽固势力和苏裴派的潮流无情地进行了嘲讽。

有些人对无神论的理解只局限于欧洲以及无神论对基督教的斗争，而看不到在与伊斯兰有神论的斗争中做出了有力贡献的同盟军，这是不对的。

在伊斯兰教统治的广大地区，整个中世纪一直存在着科学与迷信、无神论与宗教的斗争。只不过是它的叫法、斗争形式和历史具有自身的特点罢了。那么问题则在于如何通过这些特点去了解中世纪阶级斗争和科学发展的具体体现以及中世纪思想领域里已经出现的近代无神论和唯物主义的萌芽。

恩格斯在《德国农民战争》一书中写道："反封建的革命反对派活跃在整个中世纪。随着时间条件的不同，它的表现形式有时是神秘主义，有时是公开的异端，有时是武装暴动。"在伊斯兰思想统治的地区，与中亚其它地区一样，无神论的意识形态不仅是直截了当地指向安拉的，而且也是指向他的主干、支柱以及世界的本质、人类在世界上的地位等等问题的。当然它的表现形式是螺旋形的。诚如中世纪的农民斗争采取的是宗教形式一样，中世纪无神论的斗争首先是从阐述宇宙开始的。以瓦西尔·本·阿塔为代表的"分裂集团"拒绝了"古兰经是永恒的"观点，认为它是人为的产物。从此起，就为对古兰经进行各种解释，对希腊哲学进行研究开辟了一条道路。此后不久，"纯洁虔诚联盟"编纂了包括51篇针对古兰经的论述的文章在内的通典，对自然现象和社会现象进行了大胆的解释。由于此书主张怀疑一切，以理智为准绳，依靠经验等，所以就出现了"理性哲学"、"实践哲学"、"公正哲学"等等具有造反性质（与宗教敌对）的哲学学说。

紧接着，艾卜白克尔、穆罕默德·本·扎克西艾尔亚孜（825—864年）、艾卜纳斯尔法拉比（870—950年）、艾卜艾里、伊本·森纳（980—1037年）、奥马尔·哈亚姆（1048—1122年）发表了反对"灵魂不死"、"人会复活"以及关

于世界末日、地狱、天堂的神话的观点。关于这方面，用伊斯兰思想界最反动的神学家艾卜汉木杜·艾尔哈扎里的话来说，他们对信仰真主的基础发起了攻击。此后，关于胡大的无神论的见解也产生了。这些见解是："即使胡大是存在的，但是他的品性并不存在"，"人的意志是自由的"，"世上不可能有任何命运和奇迹"等等。艾尔哈扎里把持有以上观点者统统称为"光阴派"。

十世纪著名的光阴主义者胡赛雍麦苏尔安拉吉（轧棉工）首次提出了这样一个观点，即真主已经失去了一切神的特征了，他只不过是呆在天国里罢了，应该与他勇敢地进行斗争。然而需要注明的是，由于中世纪生产力低下，宗教反动派残酷不仁，要表现这种无神论观点就要乔装打扮一番。麦苏尔安拉吉攻击了作为反动的苏裴教义的支柱的"主即真理"—真理只属于主的这一信条，提出了"主即真理，吾即真理"——安拉是一个真理，人类也是一个真理的观点。紧接着，他又提出了"安拉在我的皮袄里"——人类是真主的本质这一具有唯物主义倾向的强烈的泛无神论的观点。但是，泛无神论当时仍然是以苏裴主义作为伪装的。如果否定这一点，就是否定这些地区在哲学思想领域里的形形色色的饶有风趣的生动的斗争。恩格斯在谈论到无神论时说道："唯心主义者的诸体系也逐渐地充实了唯物主义的内容，力谋用泛神论来调和精神与物质的对立。"（恩格斯：《费尔巴哈与德国古典文学的终结》，《马克思、恩格斯文集》2卷，1955年中文版369面）泛无神论作为唯物主义的内核成了中世纪科学的乳娘。麦苏尔之所以使用"皮袄"（juwa）一词的原因在于，"苏裴"（sofiy）一词在阿拉伯语里是"羊"的意思；于七、八世纪崛起的苏裴都习惯于把

羊皮披在身上。麦苏尔在一首诗里更加明确地写道：

我即我所爱，
所爱便是我，
精神分彼此，
同寓一躯壳，
见我便见他，
见他便见我。

当反动的苏裴把麦苏尔绞死的消息传开之后，对他表示强烈同情和拥护的人纷纷挺身而出。从此，麦苏尔安拉吉树起了一块光阴派的里程碑。

须强调指出的是，麦苏尔安拉吉的无神论思想仍然是通过"安拉即世界"这一形式，即泛无神论的形式体现出来的。他否定了安拉的无物质的实质，指出自然界就是安拉的实质，从而把安拉、自然界和人类混为一谈。这个观点直接地与希腊的原子论不谋而合。无数事实证明他具有朴素的唯物主义倾向和无神论思想。德国火流般的唯物主义者费尔巴哈在《宗教的本质》一书里说道："人间的上帝除了人的本质而外，不会是任何东西"，"上帝除了是隐藏在上帝名称之下的具有人性本质的必然性而外，不会是任何东西。"这种无神论倾向多般是通过诗文的形式体现出来的。

从依拉克木卡姆的序曲里，我们可以遇到诗人翟利利的否定神话般的天国，以自然的观点看待宇宙的诗句：

如果没有情人，七层天也不想华升，
如果没有珍珠，谁愿下海潜行；

如果在蔚蓝的天空没有恒星，
圣人也不知月亮在不停地运行。

翟利利的这种思想在好多诗里都体现了出来。他在一首诗里写道：

何必去朝觐为了阿吉这个空名，
如果它振奋不了人们受损的心。

在另一首诗里他又说道：

我们需要马秦（和田）优雅的诗剧，
你却在向往天国仙园里的花卉。

这些诗讽刺了虔诚的苏裴、禁欲主义者。翟利利更进一步地说道：

唉，糊涂虫，莫因礼拜而骄傲，
须知，农夫是野蔷薇，贵人如败草。

翟利利是把宗教欺骗与封建社会、政治暴虐联系在一起看待的。他指出封建主义的狮子蛟龙还在守护着人民的朦胧的眼帘：

雄狮蛟龙盘踞在山河地域，
使人民朦胧的眼帘里没有光辉。

翟利利和热依木麦西列甫的诗多次提到了麦苏尔安拉吉

的名字。翟利利说道：

麦苏尔酒官，斟酒吧，为你披露秘密，
把殷红似花的血酒斟在木碗里。

热依木麦西列甫则说道：

我渴饮绝命酒，如麦苏尔一般，
车轮在旋转，我立在绞架前。

诗人胡威达虽然是一个小心谨慎的人，但也抑制不住自己背叛宗教的感情，在填在拉克木卡姆第一达斯坦里的一首格则勒里写道：

唉，胡威达，莫象麦苏尔披露秘密，
对神权的绞架应该时时忧虑。

无神论思想倾向在某些木卡姆唱词里被提高到了一个新的高度，使它不仅触及到了被视为宗教天国建筑之冠的上帝的天府，而且也触及到了上帝本身。

木夏乌热克第一麦西列甫填以热依木麦西列甫的以下诗句：

离愁使我发出痛苦的叹声，
在真主面前我要控诉他安排的苦命，
如若不听，我将使爱的电光闪动，
仰天长叹，使命运的天府化为灰烬。

在另一首诗里，诗人再次表现了他的这种思想：

我脚踩天府之顶……
……
他不显现，隐身术又有何用？

诗人不仅要把上帝的天府踩在脚下，就是在九天之上他都不信上帝会有什么隐身术的。他进一步说道：

我操纵着时代的巨轮在转动，
世界末日时会把天堂地狱分清。
……
你若见我，在土尔干山上有如摩西，
而接见你的上帝的是我自己。

诗人在这里把人类描绘成了宇宙的真正本质，描绘成了主持包括世界末日和天堂等所有现象的首席以及摩西在土尔干山欲见的上帝本人。

我要以火般的嗟叹烧毁地狱，
烧毁天府和七层天的楼宇，
人类以其威力创造了日月，
我要放火把命运的时代烧毁。

麦西列甫的这首诗表明毁灭的法则将会统治宇宙；无论什么宗教，无论穆斯林——异教徒，无论智者和愚者都将会毁灭的。这些见解与塔里斯等古希腊唯物主义者关于运动、发展和毁灭的“火”的学说颇有些近似。

如果把以上列举的诗词与苏裴神秘主义诗人阿合麦提叶赛维和苏裴阿拉雅尔的《巴雅孜诗集》、《哲理赋》加以对照，就会使我们从中看到对木卡姆的内容给予了影响的无神论倾向的诗词，与这些诗集的内容显然是相对立的；它在与封建主义及其宗教上层建筑体系的斗争中是起过一定的暴露的作用的；因此，它是具有一定的启蒙的历史意义的。

须特别强调的是，这种思想尚未完全脱离宗教的种种限制。况且，对于作为无产阶级的革命的世界观的辩证唯物主义和历史唯物主义来说，它只不过是极其低下的、狭隘的、纯系陈旧的东西罢了。

四、反对封建礼教追求爱情自由在木卡姆歌词中的体现

恋歌和爱情诗是整个人类文化生活不可抹煞的一个重要组成部分。

从马合木提·喀什噶里的《突厥语大词典》里可以看到古代维吾尔恋歌的突出体例：

乐师们已经调好了琴弦，
酒壶、酒杯都已摆设齐全；
不见情人啊；我多么忧伤，
来吧，让我们欢笑开颜。

从唐代有关"附萨单时"、"尤利斯比乐"、"绿腰"、"春莺啭"、"薄媚"、"伊州"等歌舞的记载里，可以使我们感到这些歌舞充满了抒情感的传统特点。

唐代诗人刘禹锡在听了琵琶大师曹刚弹奏的恋歌《薄媚》后，写了首《曹刚》赠给他。诗中这样描绘道：

大弦嘈小弦清，
喷雪含风意思生；
一听曹刚弹薄媚，
人生不合出京城。

贺朝在《赠酒店胡妓》一诗中，对唐朝大曲《绿腰》的强烈的抒情特色作了如下描绘：

胡姬春酒店，
弦管夜锵锵。
红毾铺新月，
貂裘坐薄霜。

玉盘初鲙鲤，
金鼎正烹羊。
上客无劳散，
听歌乐世娘。

木卡姆歌词继承了维吾尔民歌、诗词和歌舞中的这个传统。在为《十二木卡姆》奠基的哈密木卡姆、刀朗木卡姆、喀什、叶城、库尔勒、库车赛乃姆和民间长诗、麦西列甫里，仍然保留了许多反映人民反抗封建专制暴虐，向往解放和自由爱情的民歌。具有人民性的进步诗人的爱情诗为木卡姆的歌词增添了光辉。这在木卡姆音乐的所有的穷乃合曼、达斯坦和麦西列甫里都有所体现。

填在拉克木卡姆"盘西路"乐段里的鲁特裴的格则勒里这样说道：

见到你的丽容，我愿把生命奉献，
仙女们把你的丽容当作楷模交口称赞。

填在纳瓦木卡姆穷乃合曼里的纳瓦依的格则勒里这样说道：

你的笑容就是连照耀世界的日月也自愧不如，
你迷人的媚眼使天下人都变成了爱的俘虏。

达斯坦里表现爱情愿望和悲剧的诗就更多了。如毛拉玉素甫·比·哈得尔阿吉喀里喀西的长诗《艾里甫与赛乃姆》里的艾里甫的唱段：

你走起路来有如郁金香，
你嫣然的瞥视能够攫住人的灵魂；
你的樱唇如一只金杯，
我愿用它把茶水痛饮。

长诗里的赛乃姆则这样唱道：

可怜的夜莺，为鲜花的爱情时时嗟叹，
你若真心相爱，就要彻夜不眠。

木卡姆的麦西列甫舞乐里也有不少抒情诗词。如填在拉克木卡姆第二麦西列甫填以热依木麦西列甫的如下诗句：

我的赛乃木，把你彷得脸儿通红，
象烈火在仙人们的伊甸园里燃烧熊熊；
我长叹一声使莱丽变成了麦吉侬，
我长发的赛乃姆，为你乞讨也甘心。

可见，木卡姆歌词中的恋歌和爱情诗，是民间文学和民间艺术的一个丰富的源泉，绝不能把它与靡靡之音混为一谈，相题并论。这是因为它部分地反映了人民生活的真实和历史的真实。它是千百年来一直存在着的艺术之树上的常青不败的绿叶。它是广大劳动人民与封建礼教、封建婚姻制、封建等级制、封建家长制和封建不自由作斗争，追求个人解放自由和幸福的真实写照。它具有强烈的民主精神和人民性。这种诗词给我们展现了中世纪的社会风貌和人民群众的劳动观、爱情观、社会观和审美观。由于它具有顽强的生命力和浓厚的传统色彩，所以才被人民所喜闻乐见，得以口耳流传。

五、严肃地批判地对待木卡姆歌词的重要性

虽然《十二木卡姆》歌词收进了许多民歌、民间长诗和当时进步的诗词楷模，虽然其中一部分具有反封建的民主和人民性思想，虽然多少世纪以来，它作为精神解放的火炬和人民的生动的斗争课堂，被人民群众接受了下来，但是，它毕竟是封建社会制度的产物，因此，在各方面不可能不受到来自当时封建主义意识形态的长期的影响。我们可以看到一系列唯心主义史观和消极悲观的思想存在于部分木卡姆歌词

之中。这些观点的一部分是由当时卷入人民民主洪流之中的某些文人带来的。他们与劳动人民有着许多区别。其区别之一，是对于顽固势力，他们纵然有强烈的造反精神，但他们并没有从种种消极因素里，以及悲观主义的束缚里完全摆脱出来。农民运动中的复杂性、挫折、民间文学中的一部分神学观点，基本上都是这些人带来的副产品。他们对世上封建的不公正现象，用天国般的公正的想象进行了描绘、阐述和揭露。此外，神秘派诗人阿合麦提叶赛维（库里阿吉阿合麦提）、苏裴阿雅尔等人的宗教迷信、悲观失望和看破红尘的思想影响也在部分木卡姆歌词中保留了下来。这些与绝大部分含有进步内容的木卡姆歌词都是对立的。

今天的艺术是过去的艺术的历史的发展。社会主义艺术虽然是在过去的一切优秀艺术成果的基础上产生的，但是，就其本质和内容而言，它是全新的艺术。所以这里有一个继承、改革和创新的问题。

历史在不断地发展着。人民的艺术也在随之不断地发展着。要使《十二木卡姆》为今天的社会主义新的历史时期服务，为今天和明天的人民群众服务，使它从停滞不前的僵化状态中摆脱出来，就必须严肃地批判地对待它的旧歌词，在不影响民族特点和艺术精华的基础上，对它进行大胆而又细致地改革。

此外，《十二木卡姆》的某些乐曲，还不能十足地表现今天的战斗的、朝气蓬勃的社会主义生活。维吾尔音乐艺术，在后期仍然是以众多的优美的歌乐而丰富了自己的宝库的。关于这个问题，我们要通过改革发展木卡姆，从而使它与现代崭新的维吾尔音乐相结合的方式来解决。这样做，才能使木卡姆音乐不断地得到繁荣和发展。这是人民的文化和

艺术发展的一个规律。

因此，在谈论木卡姆歌词时，既要看到它在历史上的相对的进步的、有教育意义和造反精神的一面，也要看到它的历史局限性和不足的一面。这就需要我们要用历史唯物主义的观点理解、解释、观察和解决之。同时，应按照符合乐曲节奏的格律、诗体和音韵，对歌词加以改革和改编。如果不正确地理解这一点，就会盲目地否定歌词，或者将它原封不动地保存下来。这两种做法都是不对的。恩格斯在《德国民间故事》一文中说："如果不从诗的利益的观点而从人民的利益的观点来考察的话，这种文学是多么不能令人满意。它需要在严格选择下加以改编，而且应该摆脱陈旧的词曲，加以很好的装帧，这样是可以在人民中间传播的。"（《马克思、恩格斯论艺术》第四卷第411页）

历史证明，在改革木卡姆乐曲的同时，也改革、改编它的歌词，则是一条发展木卡姆音乐的正确途径。至于木卡姆的旧歌词，可以作为历史资料原封不动地以"旧词"的形式保存下来，以作批判地参考和研究之用。但不能以此而妨碍了木卡姆歌词的革新以及填以新词的木卡姆乐曲的传播。

党制定的"百花齐放、百家争鸣"、"古为今用"、"推陈出新"等一系列文艺方针政策，为改革木卡姆音乐和歌词，从而使之更好地为社会主义服务开辟了一条宽广的道路。解放后，尤其是粉碎"四人帮"以后，在使《十二木卡姆》为歌颂沸腾的社会主义生活方面，获得了许多新的成果。

第三节《十二木卡姆》歌词中的民间文学问题

《十二木卡姆》是人民群众创作的。这一点，我们在以

上有关木卡姆的概念、发展和音乐结构的章节里已作了注释。而关于木卡姆的唱词，更应该这样论之。

收进《十二木卡姆》乐曲里的民谣、民歌在木卡姆中占有重要的位置。通常它不仅以乐曲的尾声形式而出现，而且也以主乐曲的歌词形式而出现。如拉克木卡姆的"小赛里坎"、"大赛里坎"；木夏乌热克的"怒斯赫"、"大赛里坎"；盘吉尕木卡姆"朱拉"乐段的一半唱词、"大赛里坎"、"盘西路"，乌扎勒木卡姆的"大赛里坎"；巴雅特木卡姆的"朱拉"、"大赛里坎"；伊拉克木卡姆的"太孜"尾声及其第二麦西列甫全都由民谣组成。艾甫遭西曼拉克乐曲的最后的四十一乐行也全部由民谣组成。

这些民谣原来是民间麦西列甫和俗乐里演唱的歌谣，其绝大部分几乎都在所有木卡姆的"大赛里坎"的唱词中占据着主要地位。"大赛里坎"是由民谣组成的，其音乐节奏又是民歌节奏，这就表明它是木卡姆乐曲中最古老、最主要的乐曲形式。这些情歌和歌谣也常常在民歌里演唱。如：

河滩的石子，一枝枸枝挑不完，
痛苦到来，眼泪擦不干。

或是：

转眼过了几年，
心里的苦水变成了血浆。

或是：

门前垂柳如线，

枝上珍珠贯穿，
那些爱慕我的少年郎，
到处在痛苦地流浪。

民间长诗在木卡姆唱词中也占有很大比重。它作为木卡姆的有情节的音乐部分，是从民间广为流传的民间传说、故事和长诗中筛选出来的。

民间长诗有的是民间保留下来的本民族生活中的悲剧性的诗体故事，有的则是从民间流传的其他民族人民生活中此类悲剧性诗体故事的楷模中吸收过来的。已记谱的《十二木卡姆》里的三十三个达斯坦，其中有二十三个的唱词由民间长诗的片断所构成。其中有一部分是维吾尔民间长诗，有一部分是流传于维吾尔民间的、经过加工移植的其他民族的长诗（如《汗木拉—乌里喀》）。木卡姆达斯坦部分，有十一处采用了维吾尔民间长诗《艾里甫与赛乃姆》的片断；其它长诗如《赛奴班尔》、《地拉拉木》、《巴巴柔贤》、《汗木拉—乌里喀》、《玉素甫—孜莱汗》等等的片断，在木卡姆唱词中仅有二、三处可以见到。

除了吐尔迪阿洪保存的一整套木卡姆唱词中的达斯坦、穷乃合曼、麦西列甫的格则勒诗而外，在现实生活中则有无计其数的被填在木卡姆乐曲里弹唱的，或是从木卡姆乐曲里派生出来弹唱的民间长诗、民间歌曲和乐曲。如在婚礼和麦西列甫上，人们常常将一些篇幅巨大而又完整的叙事长诗《塔依尔与祖赫拉》、《艾里甫与赛乃姆》的好多诗段，填在各种木卡姆乐曲里演唱。从诗集《夏麦西列甫》来看，书中的叙事的格则勒诗也常常伴随着麦西列甫的流浪生活而被演唱。在喀什、库车、伊犁街头和茶馆里一些贫苦的卖艺艺

人就是靠演唱木卡姆度日的。他们通过木卡姆乐曲能够演唱一整套民歌和长诗。阿不都热依木那扎里的长诗《热碧亚——赛丁》和民间广为流传的《玉素甫——阿合买提》，也经常被填在木卡姆乐曲里演唱。

这些长诗借遭遇悲惨的主人公之口，控诉了中世纪的封建专制、黑暗和非正义。较之那些抒情诗的揭露来，由于这些长诗是以主人公的经历为佐证的，又是以叙事的手法进行揭露的，所以能产生强烈的感染力和音乐效果。

民间通过《十二木卡姆》乐曲，或者通过使之派生的手段，可以演奏上百首歌乐。木卡姆乐曲，在以和田的皮皮、喀什的热瓦甫、刀朗的卡龙、库车的都塔尔、哈密的艾捷克、伊犁的弹拨儿演奏的民歌中不断地显示出了自己的力量。这些民歌包括：《弹起热瓦甫》、《巍峨的群山》、《惊奇》、《包木盘旦》、《林帕旦》、《恰赞甫》、《三头凶龙》、《花恋》、《素瓦》、《跳吧，痛苦的人》、《米赞古丽》、《艾孜木达旦》、《穿上蝴蝶外套》、《古丽雅尔》、《艾维里西》、《古丽阿依木》、《阿拉巴里江》、《尼莎古丽》、《哈得尔麦维朗》、《故乡宁靖》、《陶木尤木拉克》、《你的秀唇如生命》、《茂密的梧桐树》、《酸梅》、《油黑的发辫》、《莱力古丽》、《古丽阿依赛》、《巴里汗雅兰》、《斯依提好汉子》、《阿依古丽玛》、《漂亮》、《巨嘴沙雀》、《雅尔雅》、《悲伤》、《瓦旦里哈》、《古兰木汗》、《古丽雅尔汗》、《沉重的悲辛》、《大渠歌》、《城墙歌》、《坦布里夏地亚那》、《朱龙》、《大地之诗》（吐鲁番的）、《伊犁赛乃木》、《库车民乐》和哈密、刀朗麦西列甫乐曲等等。这些是在斯尔木卡姆（如《艾孜木达旦》、《大地之诗》）、伊拉克木

卡姆（如《米赞古丽》）、乌夏克木卡姆（如《朱龙》）、且比雅特木卡姆（如《牡丹汗》、《大渠歌》）、盘吉尕木卡姆（如《跳吧，痛苦的人》）、艾介姆木卡姆（如《林帕旦》）等木卡姆乐曲的基础上弹奏的。这些歌曲充满了被压迫人民对封建暴虐的强烈的愤懑，反映出旧社会阶级矛盾和阶级斗争的风貌。

如《大渠歌》中唱道：

渠底全是淤泥，
踩上去直忽闪。
暴虐的伯克一出来，
人们惊惶不安。

大渠的水在漫溢，
惠远城淹在水里；
蠢头蠢脑的伯克，
用民伕把水退。

《古兰木汗》里唱道：

没有经过寒冬的百灵鸟，
不知春天的明媚；
没有尝过苦头的情人，
不知忠贞的可贵。

《弹起热瓦甫》里唱道：

拿起热瓦甫琴，
让我在你身后紧跟；
你是流浪汉，我是受苦人，
到戈壁上弹奏低吟。

《巍峨的群山》里唱道：

巍峨的群山，
切断了受苦人的路。
受苦人死了谁哭丧，
只有受苦人痛苦一场。

《包木林帕旦》里这样唱道：

黑压压的狂风刮来了，
狭窄的道路通畅了，
好妈妈呀，你在那儿，
你流浪的孩儿回来了。

《忧愁》里这样唱道：

我呻吟不已，呻吟不已，
让忧愁攫取你，
我泪如泉涌，
让鱼儿吞掉你。

这些歌曲集中地反映了被压迫的贫苦农民的繁重的劳动

生活，被抓去当无偿民佚的情景，背乡离井的悲惨遭遇和无尽的悲痛。这些充满深厚的阶级感情的歌曲，以自己的历史内容揭示了万恶的旧社会的本质。

哈密、刀朗麦西列甫木卡姆的唱词除了由极少的书面诗词构成而外，几乎全部由民间情歌和民间歌谣组成。《嗨哟嗨哟乌兰》、《朋友阿娜尔罕》、《阿里木汗》、《玛依斯汗》、《贤里琥玛》、《纳孜库木》、《刀朗 姑 娘》等歌曲，都是以抒情的乐曲演奏的。象《铁木儿海力派之歌》、《高高的狱墙》等表现历史事件的、控诉暴虐专制的民歌，已经融合在民间麦西列甫之中了。这些歌曲绝大部分由一首歌谣组成，演唱时或是以反复的方式，或是以连接起来演唱的方式，从而使歌曲相互衔接乃至循环下去。

第四节 《十二木卡姆》歌词的艺术特点

在这一节里，我们想谈一谈木卡姆歌词的语言与格律这两个主要艺术特点。

现在保存下来的木卡姆歌词的语言，总的来说，是察合台时期所谓的察合台维吾尔语和现代维吾尔语。玉素甫赛喀克、麦吾拉拉艾白杜拉鲁特裴以及纳瓦依诗词中的语言，并不是所谓的“察合台语”，也绝不是蒙古语或突厥语金帐汗国——克普恰克分支，而是布格拉汗（哈喇汗）时期所使用的维吾尔语的继续。据巴斯喀科夫认为，葛逻禄回鹘语是在回鹘样磨、葛逻禄、突骑施的条件下，在比伊朗、塔吉克语优越的基础上发展起来的。《突 厥 语 辞 典》、《福 乐 智

慧》、《真理的入门》，就是这种语言在文学上立起的一块里程碑。据日本历史学家林谦山认为，察合台突厥语，换言之就是维吾尔语。操这种语言的人，是唐代占据这些地区的回鹘人的后裔。即使回鹘人生活的地区在分成为同时信仰佛教、摩尼教以及伊斯兰教的好几个地方政权之后，他们的语言仍然是统一的。在蒙古人统治时期，维吾尔文字是被作为正式行文而使用的；此外，政权机构中大量起用了维吾尔知识分子。这就为维吾尔文学语言居于优势地位创造了条件。

纳瓦依以擅长用回鹘突厥语和阿鲁孜格律写格则勒诗和长诗而素享盛名。这种语言与波斯语诗歌的奠基者 鲁 达 基㉛、戴凯㉜、吾甫勒哈桑裴尔且西㉝、奥马儿·哈亚 姆㉞、穆斯里丁谢赫萨迪㉟、阿布杜拉赫曼加梅㊱的文学语言有着严格的区别。纳瓦依的诗已成了当代中央亚细亚和中亚突厥诗典上一个世界性的典范。当然，赛喀克和鲁特裴在继承玉素甫哈斯哈吉甫和阿合买提尤格纳格的语言方面是朝前迈了一大步的，而使这种语言成为一种新的诗歌体系的却是纳瓦依本人。

需附带指出，作为波斯文学的泰斗、奠基者的鲁达基，不仅在中亚的扎拉夫尚盆地生活过，而且还在萨曼王朝的宫廷里供过职。戴凯是在中亚萨曼王朝比尼麦素儿的时代开始从事创作的。而裴尔且西却在统治北印度的突厥素丹马合木提比尼素卜克特勤的加兹尼王朝的宫廷里呆过。奥马儿·哈亚姆在哈喇汗王朝的后裔额甫阿尔斯朗汗的大臣尼扎木穆克的庇护下，后来也曾在突厥塞尔柱王朝玛里克沙赫的王宫里呆过。谢赫萨迪虽然是中伊朗人，但他不仅在中亚的马合木提花剌子模的王宫里呆过，而且还出使过喀什噶尔。他在故事集《蔷薇园》里也提到了这次游历。加梅作为塔吉克诗歌大

师，为纳瓦依以自己的语言写成五部长诗《海弥赛》给予了极大的鼓舞。

以上这些都是公开的历史事实，同时也是在以上诗人的作品和自传里曾经提到的书面资料。

自帖木儿王朝之后，察合台一莫卧儿的统治也就土崩瓦解了。即使在这个时候，维吾尔语仍然在蒙古时期自己的语辞的基础上进入了一个持续发展的时期。新的乌孜别克语作为正式的文字语言体系，则是从克普恰克和花剌子模的土语里形成的。阿合买提叶赛维的《哲理赋》就是用十二世纪乌古斯语和哈喇汗花剌子模土语写成的。乌孜别克语就是从这种语言的方言土语里撮取养料而发展起来的。这个时期写成的近代维吾尔语诗词在木卡姆的唱词里占据着重要的位置。

由此可见，《十二木卡姆》的唱词（旧词）基本上是用回鹘语一度发展的这个所谓的“察合台语”时期的维吾尔语和近代维吾尔语写成的。

※　　※　　※

木卡姆歌词的格律问题，在木卡姆的研究中所处的地位是重要的。一方面，它有助于解释木卡姆乐曲和唱词是以什么音律融合在一起的，另一方面，也有助于推测《十二木卡姆》这部有节奏、有拍节的大型音乐作品的唱词，曾经在哪个时期有过繁荣和发展。

关于木卡姆歌词的诗体问题，穷乃合曼和麦西列甫的歌词主要是以格则勒诗体出现的，而达斯坦歌词则是以穆冉班诗体出现的。掌握这些格律和诗体，对于有效地改革和革新木卡姆的歌词具有重要意义。

木卡姆歌词一般是从民谣和阿鲁孜格律的格则勒诗中筛选出来的。这些歌词在诗的格律方面，既具有强烈的响度，而音节又符合有节拍的音步和乐曲的节奏，因此，最适于表现木卡姆乐曲。

对于维吾尔诗歌，后来人们以"阿鲁孜格律"、"吐拉克格律"这两个称谓开始注释了。如果"阿鲁孜格律"指的是诗歌里的音节的有节奏的响度，那么"吐拉克格律"则指的是音节的有节拍的响度。从音乐角度来谈，有节拍的特征是表示声音的强弱的（比重），有节奏的特征是表示声音的长短的。这两个主要因素彼此是分不开的。任何诗的语言和音乐，如果离开了拍节和节奏，那就不可思议了。

由于"阿鲁孜格律"是表示有节奏的响度的，所以它能自然地表现语辞的开音节和闭音节的特征。每种语言都有这种语音特征。在诗的格律方面，每个民族对这种语音特征有各种称谓。如果把这种有拍节、有节奏的特征与表现这一特征的诗律人为地相互割裂开来，去争论它们在这个民族的语言中出现的前后问题，甚至热衷于依照给它们命名的人为的名称，来注释语言中这种自然的特征，那么这种做法将是多余无益的。

被称为"阿鲁孜"的诗格律，不仅从古代起就存在于维吾尔有声语言的语音结构之中，而且从古代起也存在于维吾尔无声语言——维吾尔音乐语汇有节奏的构造之中。从维吾尔手鼓节奏里我们可以看到维吾尔——突厥阿鲁孜节奏规律的所有形式。如果对维吾尔的催眠曲、通俗民间音乐、巫师的鼓点、汗尼喀木卡姆、麦西列甫和木卡姆乐曲进行一番研究，那么我们就会从中感到，以上这些就象一座生动的乐库一样将向我们展示维吾尔阿鲁孜格律的整个历史发展进

程。因此，就无须从某部“圣书”里去寻找依据了。当然也是没有这种“圣书”的。

类似木卡姆达斯坦中的穆冉班诗体(A—A—A—B)诗歌楷模，在马合木提喀什噶里的《突厥语大词典》里收录的最古老的民歌和献给额甫拉斯亚甫的挽歌里也可以找到。据推测，维吾尔人民古老的和当前的七个音节的诗体，可能就是隋唐年间用回鹘语演唱的乐曲唱词的主要形式。这是因为汉族的七绝在唐代流行得很广，与两汉、三国时的五言绝句则有所区别，这就为我们的推测提供了有力的依据。如果把四行一首的民歌或者把穆冉班体的诗歌并起来朗读，就会使之变成双行的格则勒诗。马合木提·喀什噶里在《突厥 语大 词 典》里，曾兴致勃勃地提到他从刀郎一带发现的以下的四行诗：

即使有艰难险阻，
它终会过去，你应有耐心；
你要熟知环境之特征，
把它作为行事的准绳。

这是一首阿鲁孜律味显而易见的古老的民谣体的诗。从这部辞典里还可以找到这种阿鲁孜格律诗的楷模。如：

孩子，你应养成勤奋的嗜好，
应向博学之士请教；
你应天天都去学他的知识，
把给人以幸福的美德学到。

这是一个符合阿鲁孜格律的诗词体例。这种格律的格则

勒诗，无疑是在民间歌谣和格言警句经过艺术提炼和融合的基础上产生的。

《十二木卡姆》的唱词，多半是由作为维吾尔阿鲁孜格律的主要形式的以下格律构成的：

"汗介孜伯赫里"格律：

4—4—4—4
4—4—4—3
4—4—3—2

即

码法依伦—码法依伦—码法依伦—码法依伦
码法依伦—码法依伦—码法依伦—码法儿
码法依伦—码法依伦—码裴洛—法儿

"热介孜伯赫里"格律：

4—4—4—4
4—4—4—3

即

法依拉桐—法依拉桐—法依拉桐—法依拉桐
法依拉桐—法依拉桐—法依拉桐—法依伦

"孟山里赫伯赫里"格律：

4—3—4—3
3—4—4—3

即

穆塔依伦—法依伦—穆塔依伦—法依伦

法依伦—穆塔依伦—穆塔依伦—法依伦

当然也有其它格律的民间歌谣。

《十二木卡姆》的歌词问题就是这些。

结 束 语

《十二木卡姆》是维吾尔人民的宝贵的历史遗产。它作为民间广为流传的大型音乐，为我国多民族的古典文化宝库做出了有意义的贡献。它是“流传千余年的东方音乐史上的巨大财富。”（周杨：《继往开来，繁荣社会主义新时期的文艺》——在中国文学艺术工作者第四次全国代表大会上的报告）

《十二木卡姆》作为人民创作的艺术精华，是悠久的历史发展的产物。通过《十二木卡姆》的36个部分和242个曲式以及有乐、有舞、有词的民族特点，可以使我们深深地感到它的丰富的历史渊源和社会艺术价值。它的真正含意是，它是一部用音乐语汇表现维吾尔生活的各个方面的篇幅巨大的艺典。

《十二木卡姆》作为维吾尔音乐史上最精华的套式乐曲，是在近千年的民歌、通俗音乐、大曲、麦西列甫、赛乃姆、达斯坦的基础上自成体系的和发展起来的。它是在古突厥（“胡”）乐最闪亮、最优美的核心基础上形成的艺术成果。人民群众是木卡姆的真正创作者和主人。正因为有了他们,才使这部大型音乐得以世代相传。因此,人民群众是《十二木卡姆》的根本渊源。生活在广大人民中间，并从人民中间涌现出来的许多俗乐演奏家、乐器改革家、木卡姆演唱家和文人们，对于木卡姆的产生、配套和保存了好几个世纪，都起过重大的作用。在这方面，我们首先不能不想起他们中间的维都萨哈、苏祇婆、法拉比、阿曼尼莎汗和喀德尔汗，所做出的划时代的贡献。他们在律学和大曲方面，都对维吾尔音乐和木卡姆音乐的发展建树了卓越的功勋。

《十二木卡姆》作为广大人民对封建专制的音乐控告书自产生以来，与人民群众的斗争有着紧密的联系。它充满了人民对暴虐、正义对非正义、光明对黑暗的愤懑。因此，它受到了宫廷的反对与指责。一些木卡姆演唱家被苏丹、和卓、王公伯克置于严厉的监禁之下。《十二木卡姆》有些部分虽然已经失传了，散佚了，但是绝大部分在它的母体——历史悠久的民间通俗演唱和民间麦西列甫里保存了下来。

《十二木卡姆》的新生，是在中国共产党领导下获得解放的幸福的劳动人民新生的精神体现之一。在《十二木卡姆》记谱，创造性地运用它的乐曲，使之为生机勃勃的社会主义新时代服务方面已经取得了令人欣慰的成果。这是党的马克思主义正确路线和民族政策、文艺政策的重大胜利。当然这仅仅是一个开端。

《十二木卡姆》作为篇幅巨大的音乐艺术遗产具有远大的前景。它与欧洲交响乐迥然不同，并不受某部有情节的史诗和某部作品中的人物的历史限制。木卡姆在音乐结构方面具有与人民一齐永远前进的生命力。木卡姆所有的乐曲几乎都能创造性地加以运用。木卡姆不仅在音乐艺术方面，而且在歌舞艺术、歌剧和戏剧艺术、乃至电影艺术方面也都具有这种广泛的可能性。

《十二木卡姆》的歌词，随着时代的变化也在不断地变化着。每个时期的社会的、政治的、意识形态的斗争在它上面都有所反映。并按照人民斗争的需要得到了深刻的体现。对于现已掌握的木卡姆歌词，我们要以历史观点、历史唯物主义观点对待之；要以分析、批判的观点对待之。木卡姆歌词的主要部分，在历史上是起过一定的进步作用的，这一点是不能否定的，但也必须肯定，它毕竟是旧社会的产物，在

某些方面已远远地落在时代的后面了。在谈论《十二木卡姆》的时候，应着眼于它的乐曲，应把乐曲与旧歌词严格地区分开来，绝不能一概而论。如果只看到木卡姆歌词中的曾在中世纪一度盛行的诗歌风格和格律，就否定木卡姆的乐曲，这是极其错误的。同时，对于酌情逐步地改革木卡姆歌词，设置障碍，抱残守缺，同样也是极其错误的。这两种做法都将会使木卡姆化为乌有。

我们要坚持马克思主义关于文艺遗产的观点，对《十二木卡姆》要不断地进行挖掘、整理、研究，从而使之发扬光大。对于木卡姆乐曲，要在继承的基础上不断加以革新，并填以适于木卡姆乐曲的拍节和节奏的有格律的流畅的新歌词。这是使《十二木卡姆》为社会主义事业服务的关键所在。这种规律性的合情合理的作法，与木卡姆音乐发展的历史也是相适应的。木卡姆音乐的社会价值及其生命力也正是表现在这个地方。与此同时，要重视民间通俗音乐和农村麦西列甫的整理改革，从而使它们的积极作用得以不断地发挥出来。这是发展音乐艺术的一个重要环节。在音乐艺术方面，不仅要依靠专业艺术团体和音乐工作者，而且也要支持民间音乐艺术，从而使这两个积极性充分地调动、结合起来。

鲁迅说："一道浊流，固然不如一杯清水的干净而澄明，但蒸馏了浊流的一部分，却就有许多杯净水在。"（《鲁迅全集》卷五221面《准风月谈，由聋而哑》一文）整理、改编文化遗产的过程也正是这样一个"蒸馏"过程。

注释：

①《十二木卡姆》，系维吾尔古典音乐的专有名称。

②乃合曼，即曲的意思。如果前面加个"穷"，则为穷乃合曼，即大曲之意。它是维吾尔古典音乐《十二木卡姆》音乐结构的第一组成部分。

③达斯坦，意即叙事诗，长诗，为木卡姆音乐结构的第二组成部分。

④麦西列甫，为维吾尔民间一种传统的娱乐形式，系木卡姆音乐结构的第三组成部分。

⑤参看维纳尔陶马斯：《吐火罗语教材》第二册49页。（赫德尔别格·卡尔文特尔大学，德文版）

"木卡姆"一词最早见于用龟兹文写成的故事集《阿拉尼弥嘉塔卡》。它记述了被国王驱逐出去的木卡姆艺人维都萨哈·鲁德拉姆喀，把他的五位得意弟子送给了阿拉尼弥嘉塔尔国王，并乞求作为王子乌塔拉的礼物，不要使他们离开故土。

⑥毕达格拉斯（约公元前580—560年），希腊唯心主义哲学家。他认为世界万物的本原是"数"的唯心主义理论的奠基人。他提出数是神圣的，是所有数的本原，是宇宙的形象。他曾经研究过数学、音乐、建筑、雕塑和天文学。他提出了发音体的长短与声音的高低成正比的声音公理。数学上有以他的名字命名的"毕达格拉斯公理"。

毕达格拉斯认为音乐产生于天体运动。而王格尔认为音乐产生于人体运动的节奏，它来源于劳动和舞蹈。让·雅克·卢梭1767年著有《音乐辞典》一书，书中说音乐产生于在人的感觉里出现的节奏感和谐于响度。毕达格拉斯的音乐学说为形式主义音乐理论奠定了基础。

⑦参看荷兰人特·切·包埃尔《伊斯兰哲学史》（艾卜拉依达

译）第三章。

⑧公元750年，阿拔斯人在向伍麦叶王朝夺取哈里发职位时，依靠了中亚的突厥造反者。穆罕默德穆耳塔绥木（833—842年）凭借突厥骑士军取得了对拜占庭的胜利。穆罕默德穆台瓦基勒（861—897年）因幼稚把整个实权交给了中亚突厥主帅阿拔斯。这种情况一直继续到成吉思汗的蒙古——鞑靼军队于1258年占领巴格达，甚至于在它之后。

⑨《吠陀》是公元前六至十世纪印度搜集的古老的佛教圣书，该书分为四部，即《黎俱吠陀》、《娑摩吠陀》、《夜珠吠陀》、《阿因婆吠陀》。

《黎俱吠陀》是《吠陀》里最古老、最主要的一部。这部颂诗由包括四万行的1028首诗组成。由于它的社会价值，而从祭祀、法术等几部分中被特地分了出来。

⑩《玛哈帕腊达》即大型长诗《伟大的哈腊达王的后裔》，全诗约十万零七百颂（颂是印度的一种诗体，一颂计两行，每行十六个音）。它描写的是盘达部族争权夺利的故事。它原为传说，后被整理成长诗。

《腊玛延那》这部古老的英雄史诗描绘了腊玛一生中的奇遇。长诗系诗人瓦耳米基（Valmiki）于公元前三——四世纪所作，计有二万四千颂，全书分七个部分。

⑪婆罗门教是印度古老的宗教。这个教是由公元前七世纪创造宇宙的大神婆罗门的名字命名的。在印度的古老的佛经里，对他的名字有各种解释。传说他常骑着四头天鹅游历。桑格拉于公元后三世纪对婆罗门教进行了改革，与佛教合并诞生了印度教。

⑫湿婆是古印度故事里的舞神。她的两眼中间有一只额眼——三只眼，她以蛇作围巾缠裹，多臂，有六只善舞的臂。印度神话里称湿婆是毁灭之神，认为宇宙就是她的体现。佛典里称婆罗门为天地的创造之神，维什努为宇宙的保护之神，湿婆为宇宙的毁灭之神，他们是三位一体。电影《巴格达窃贼》里，法师大臣为消灭年青的阿曼，便施展魔法驱使六臂湿婆出现于御园。湿婆以其优美的舞诱引阿曼，企图拥抱他以捏死。名为“舞王”的罗什罗加是她的又一别称。

⑬突厥族木卡姆音乐，当今虽然由于种种原因而相互有所区别，但它仍然保存了在古老的中国年鉴里所点明的“胡曲”的主体。

通过研究保存于土耳其的木卡姆乐曲和古老的俗乐，可以使我们看到它是属于古老的“胡曲”里的内昭武九姓的音乐的。“胡曲”远在古代就已经有了相当大的发展。这些乐曲为我们更进一步地提供了整个“胡曲”在手鼓节奏、音色、主要乐器、舞蹈节奏、乐感等方面是一个整体的佐证。

土耳其的木卡姆虽然不同于维吾尔的《十二木卡姆》，在一个主调的基础上分为“穷乃合曼”、“达斯坦”和“麦西列甫”，但它却具有与中亚和阿塞拜疆木卡姆一样的、以及与维吾尔古老的刀朗——哈密麦西列甫一样的音乐结构。土耳其木卡姆的序曲用艾捷克起句，之后用麦西列甫主鼓奏舞乐，当麦西列甫到达高潮时，有一人出来高喊“麦西列甫”。它与刀朗—哈密木卡姆的区别在于没有唱词，可以灵活掌握。

土耳其的突厥人是十一世纪初从中亚迁至锡尔河南部——呼罗珊的赛尔柱克突厥人的后裔。他们在吐格里勒伯克（？—1063年）的率领下，战胜了加兹尼王朝，于1055年从哈里发嘎义木手里夺取了巴格达。1071年，他们打败了拜占庭，占据了小亚细亚半岛。在苏丹马立克统治时，它的领土从兴都库什山延伸到了地中海。苏丹马立克把首都从呼罗珊迁至巴格达。十二世纪，赛尔柱克帝国行将崩溃之际，他们在安纳托里亚组建了伊康（鲁姆）苏丹王国，后建立了奥斯曼帝国。

⑭马赫穆德加兹尼（971—1030年）是中亚人突厥素卜克特勤之子，系北印度和阿富汗疆域里的加兹尼王朝的缔造者。著名诗人乌甫勒哈桑裴尔旦西的长诗《列王传》就是献给他的。

⑮德里王朝系1206—1398年北印度的一个穆斯林王朝。这个王朝一直存在到帖木儿兰占领之前。

⑯巴布尔（意即狮子）系夏哈吾丁穆罕默德的雅号。他在中亚争夺帖木儿兰的政权的遗产遭到失败后，于1526年入侵印度，建立了莫卧儿王朝。印度文化在巴布尔的孙子艾克拜尔的时代曾出现过明显的繁荣。

⑰赫斯拉德里维（1242—1325年）系德里苏丹王朝著名诗人。中世纪著名突厥诗人纳瓦依曾怀着特殊的敬意，在他的五部长诗《海弥赛》里提到了这位诗人的名著《海弥赛》。

⑱艾卜纳斯尔法拉比的全名是艾卜纳斯尔穆罕默德比尼塔尔汗比尼乌孜鲁克法拉比。

回鹘葛逻禄学者、中世纪的亚里斯多德——法拉比，在与萨曼王朝相对立而建立的葛逻禄——样磨国——哈喇汗王朝的初期，于回历295年（公元870年）生于巴拉沙衮管辖的锡尔河——楚河之间的法拉比瓦斯吉一个军堡里，回历329年（公元950年）12月卒于大马士革。

法拉比出生时，正值唐朝后期。他是将回鹘文化在唐朝前后的阶段与伊斯兰前后的阶段相互衔接的重要丰碑。

法拉比的童年是在中亚度过的。他精通回鹘语和音乐，并识波斯语。十世纪他到了巴格达，向额甫伯什比尼尤奴斯学了阿拉伯语，并熟练地掌握了这门语言。此后，他到了大马士革，受教于著名的基督教哲学家约汗纳·比尼·海拉。他的一系列哲学著作以及通俗读物就是在这个时期写成的。他又从大马士革到了巴格达呆了很长时间。在这期间，他写出了著名百科全书式的著作《科学分类》。法拉比从巴格达再次回到大马士革，后到埃及参加学术答辩名噪一时。后来到叙利亚，在阿勒颇城被聘请到赛弗·道莱的宫廷任职。赛弗·道莱闻知这位学者在埃及获得的名望，组织了一次宫廷讨论。法拉比在讨论中占了上风，赛弗·道莱于是拜他为师。法拉比一直到晚年从事着行政、学术的研究工作。80岁上在阿勒颇——大马士革途中逝世。赛弗·道莱曾带领宫廷贤哲为他服丧志哀。

法拉比是伊斯兰世界第一流的知识渊博的进步学者。伊本·海利甘说：法拉比是穆斯林中最伟大的哲学家。伊斯兰哲学家中无人能赶上他。据他讲，法拉比懂十几种语言。德特里斯把法拉比称为阿拉伯（也有人把伊斯兰世界称为阿拉伯）哲学之父。法拉比在哲学方面是亚里斯多德的学说在伊斯兰世界最著名的丰碑。他从希腊语原版本里把亚里斯多德的著作译成了阿拉伯文，并加了注，使之保存了下来。文艺复兴时期，欧洲人基本上是从法拉比翻译保存的阿拉伯语版本里

找到了亚里斯多德已经失传的作品。他除翻译亚里斯多德的作品外，也写了许多作品。他应萨曼王的要求，以“第二教师”之尊名出版了他的著作。当时，亚里斯多德被公认为“第一教师”。伊本·森纳（980—1037年）这样写道：亚里斯多德的《形而上学》，我读了四十遍都没有看懂，后来在萨曼王曼苏尔书店里只看了一遍法拉比的注释本就全懂了。他还说自己的世界观就是在亚里斯多德和法拉比的影响下形成的。据伊本·海利甘说：伊本·森纳的著作里，没有一个论证不是引用法拉比的。

现存有法拉比116篇作品的书目表。这部长达524面的《法拉比著作介绍》是1975年（回历1395年）由巴格达大学哲学和东方学博士玉赛音艾里满裘孜和坚帕尔亚森编纂的。该书对收藏于各国图书馆的法拉比著作书目、页数和主要内容作了介绍。

法拉比承认“宇宙的存在性”和“精神和物质是一个整体”；他曾推进了“宇宙是不能创造的”，“物质是绝对的”、“运动的”，“矛盾的法则是第一法则”这样一种思想。在认识论领域，他承认人是具有认识的能力的。并把认识过程划分为“想象”、“验证”两个部分。他认为验证不仅是哲学的一个手段（工具），而且还是它的因素（组成部分）。然而，这里头也有“灵魂是不死的”、“安拉是存在的”，“他是完美无缺的象征”等错误观点。他的政治观点是伊斯兰形式的柏拉图主义。他把亚里斯多德和柏拉图称作为两个伊麻木。他的《优越城居民之意见书》就是仿照柏拉图的《理想国》一书写出的。此书介绍了亚里斯多德的观点。

法拉比是杰出的木卡姆学家和律学家。他著有《音乐全书》、《论音乐》、《论诗和韵律》等。据《乐师史》说，他还写了《音乐之钥匙》、《乐师书》。他的《音乐全书》为两部，第二部已经失传了。第一部谈的是音乐物理，显然谈的是声音、配合的与不配合的音程、节奏、作曲法和乐器。还有这样一个有趣的故事，说他在赛弗·道莱的宫廷里，他演奏的乐曲一次使听者捧腹大笑，一次使他们痛哭流涕，一次使他们昏然入睡，然后自个从宫廷扬长而去。据《乐师史》指出，法拉比在《乐师书》一书里这样写道：“乐曲的没有明言的

共鸣声音是在人们的灵魂里点燃精神之火的因素。当唱词的语言与此融为一体时，那共鸣的内容则会变得明晰起来……一百年来，你以祈祷都未能得到的乐趣，将从我的卡龙的钢丝上得到。”法拉比创制了乐器卡龙，创作了拉克、乌夏克、乌扎勒。他曾八次扩充正律，使之成了17律。这些是b b b b b b b bb bb bb bb
e—a—d—g—c—f—b—e—a—d—g—c—f—b—e—a—d

关于这一点，他采用了把这些音降半音（b）和降两次半音（全音）（bb）的方法。

玉赛音艾里曼裴孜和坚帕尔亚森博士著有《法拉比著作介绍》一书。这本书的55、59、188、233、251面对保存于伊朗、拜占廷、西班牙等国的法拉比的有关音乐的著作作了介绍。这本书的233面还罗列了里登大学保存的法拉比的《音乐大典》一书的目次。

法拉比一生没有结婚。他学而不倦，经常强调自己知识浅薄。在一首《柔巴依》里他写道：

存在的秘密未被识透，乾坤如故，
珠宝未被凿穿，乾坤如故，
虽然哲人以智慧之光对它注释，
但未能真正的阐述，乾坤如故。

1878年德黑兰出版的热扎库勒赫达叶提编纂的《乐理书》刊布了这首柔巴依诗的波斯文译文。法拉比认为世界有如尚未开采出来的珠宝一样，还没有得到真正的解释。现在，只有辩证唯物主义和历史唯物主义才使这个问题得到了解决。

法拉比的文化遗产，曾遭到了反动的神秘派的横加指责和禁止，被他们污蔑为“异端”。臭名昭著的宗教神秘主义哲学家苏裴艾勒哈扎里曾多次唆使反动势力，妄图消毁法拉比的著作及其光辉的影响。

⑲对于这些木卡姆及其种种形式，我们是按照中世纪突厥乐曲的古老名称来理解的。《大洋二十世纪土耳其百科辞典》证实我们这个观点是正确的。

⑳萨满教即萨满信仰。这是一种在中亚广泛流行的宗教。萨满教原来叫卡玛教或胸香教；它所崇奉的最高神是造物的天神，主张宰牲

祭天。其宗教活动有跳神、咒法、画符等。认为宇宙有三界，上界为神灵所居；中界即人间，人类所居；下界为地狱，鬼魔和祖先神所居。古代维吾尔医学受到过萨满教的强烈影响。至今民间仍有不少萨满教的遗存。

㉑拜火教由生于中亚东部的查拉图士特拉创建。在波斯由公元前600年存在到520年，相当于阿契美尼德王朝诞生的前夜。这个教又称琐罗亚斯德教和祆教。奉《波斯古经》为经典。该教通过代表光明与黑暗的两个敌对极的光明之神阿胡拉·玛兹达与黑暗之凶神安格拉·曼纽的斗争阐明了自己的观点。认为"阿塔霍拉"（永久之火）是光明和善端的象征。该教在古维吾尔人中间也产生过影响。如烧胡芦，点香草，烧香，在坟头上点灯，结婚时让新娘子跳火，发生日蚀、月蚀时举行祈祷、念经仪式，都是该教的遗存。歌德在长诗《浮士德》里，乌市勒哈桑裴尔且西和纳瓦依在各自的作品里都写了光明之神和黑暗之神的斗争。该教还对马士达克教产生过影响。

㉒参照清朝人七十一《西域闻见录》第七卷(《南疆通志》第十二卷)。

㉓参看《大洋二十世纪土耳其百科全书辞典》（简称《大洋辞典》）1971年伊斯坦布尔版，2115面。

㉔沙车把巴什木卡姆称作"然克木卡姆"。

㉕穆阿勒为托普湖县一地名。

㉖沙姆克有人说来自"沙玛"一词。

㉗都尕曼特源于"都尕"一词。

㉘《北齐全诗》称，斛律金在北齐王神武帝（562—565年）而仙，唱过《敕勒歌》。斛律是古代维吾尔部落联盟里的一个主要部落，金（阿勒通）是诗人的名字。

㉙5音系统远在古代在内地就已经有所发展。山西万县出土的三孔陶哨（古高昌称之为雀拉）和河南辉县出土的六孔陶哨都证明了这一点。

㉚古韵著作注释说：鞮鞻氏是掌管古代阿拉伯音乐事宜的官名。

㉛《大洋辞典》234面指出，巴拉邦（Baraban）是亚洲突厥人

的一种鼓名。

㉜张骞是我国著名的外交家，新疆与我国历史交往的首创者，是为我国与西域诸国的交往首次开拓道路的历史人物。他于公元前138年（建元3年）首次出使西域时，被匈奴贵族俘获，在其麾下生活了十年。后逃出曾到过费尔干纳、撒马尔罕和大夏等国。张骞返回长安后，于公元前119年再次到了西域，与乌孙缔结了反对匈奴的联盟后胜利而归。他从西域把"摩诃兜勒"曲和一些乐器带到了长安。这些乐器是当时风行一时的最古老的萨满教巫师们跳神时用的手鼓、大鼓、都昙鼓、喇叭、角、笛等。

㉝继《突厥语大词典》之后，由扎马克夏编纂的《文学入门》这部著名辞典中，称"绛宾"含有"白"的意思。这证明龟兹在汉代也曾采用过"白"这种姓。

㉞《周礼》提到了"筝"这个乐器。《史记》里有关于燕国王子给秦始皇赠送乐器"筑"的记载。汉高宗刘邦灭秦进宫，曾见到库里有"筑"、"琴"等乐器。

㉟汉代刘熙的《释名·释乐器》一书首次提供了有关琵琶的资料。而弦乐的名称最早见于印度笈多王朝的《纳亚撒拉》一书。

㊱法国历史学家弗·弗缪特于1914年发表的《贤愚经》、《箜篌与火木思》等文章，曾以1907年敦煌出土的回鹘文《善王与恶王的故事》作了例举。这个故事中曾出现过箜篌和原始胡琴——火不思的名称。斯坦因在和田发现了表现演奏箜篌的泥俑。龟兹千佛洞里发现了属于五世纪的箜篌木刻。

㊲参看C.沙赫斯博士《乐师生活与培养》一书，1928年。

㊳鸠摩罗什（344—413年）是龟兹著名佛陀，与真谛（499—569年）、玄奘齐名并列为我国三大著名佛经翻译大师。

他原属佛教小乘派，后加入大乘派，擅长佛教的根本经学《般若经》。这部经把一切真知视为佛学之母。他曾在龟兹、疏勒、温宿布道说法。当时龟兹白纯王与疏勒、高昌（车师）王朝都是友好的。车师王是他弟弟。龟兹王曾为鸠摩罗什造了金狮子座，请他升座说法。

这在史籍里都有记载。前秦主苻坚（365—384年）的主帅吕光于382年率七万大军占领龟兹，杀了白纯王，立其弟白震王取而代之。并俘虏了鸠摩罗什将他带到凉州。后秦姚苌于386年杀了苻坚。吕光立即将姚苌杀死立后凉。后秦王姚兴登基三年（401年）派人把鸠摩罗什接到长安。从此，这位学者的学术生涯开始了一个新的阶段。他率领八百弟子译了384卷佛经，培养了许多弟子。70岁上即413年 8 月20日在长安逝世。他将《法华经》（即《妙法莲花经》）、《维摩诘经》、《阿弥陀经》、《摩诃般若经》、《金刚般若波罗密经》和龙树的《十二门论》译成了汉文。他译的经不仅以书的形式流传开来，而且有的经如《妙法莲花经》、《维摩诘经》、《弥勒下生成佛经》在宋朝年间的敦煌千佛洞还被绘制成了壁画。

诚如喀什人语言大师慧琳在《一切经义》一百卷里记载了当时回鹘人的生活以及食品如毕罗一样，鸠摩罗什对箜篌、铜拔、琵琶等乐做了注释。马合木提喀什噶里则继承了这一传统。

目前尚不清楚鸠摩罗什本人有什么文艺著述。即使如此，他给我们留下了一首诗《赠法和颂》，诗中写道：

心山育明德，
流熏万由延。
哀鸾孤桐上，
清音彻九天。

这首诗在《汉、三国、晋隋全诗》里有记载。据记载，鸠摩罗什根据佛教的“比喻法”，还写过一首名为“十比喻”的诗。

㊴吕光（337—399年）是十六国后梁的缔造者。他出身于“白马驹”部落，为前齐王苻坚的主帅。他从龟兹以一万头牲畜运来了各种装饰品、戏子、艺人以及兽类。他乘中原连绵不断的肥水战乱之机，割据梁州，立后梁不久死去。（参看《魏书》吕光传和沮渠蒙孙传）

㊵昭武九姓回鹘指石国（塔什干）、安国（布哈拉）、康国（萨玛尔罕）、曹国（赛里孜）等九个地区的部落。日本历史学家羽田亨、桑原博士称，昭武九姓是回鹘部族，与《隋书》记载相符。唐会昌二

年（842年），《李文饶集》一书的《赐回鹘可汗书》（五卷）、《论回鹘石诚直状》（十四卷）、《论译语人状》（十五卷）等部分，指出石福庆、石诚直等人是回鹘人。该书十三卷指出安德新是安国（布哈拉）昭武九姓回鹘人。当时定居在关内的少数民族往往习惯于在自己名字前面加上原籍的汉文的第一个字母。

㊶苏祗婆——后周年间随周武帝北突厥皇后阿氏那氏由哈剌和林进入长安的龟兹乐师，善胡琵琶，是个乐理学家。周武帝在位时，他于571年进入长安。他父亲是龟兹的知音。他创作了“五旦七调律”。每一个旦为一个调式，从中分成七个音阶，共三十五个音段。

七调十二律是龟兹音乐律学理论，从广义上讲，它也是整个西域音乐的基础。高昌、疏勒、和田和中亚音乐均建立在这个基础之上。从历史上来讲，苏祗婆及他父亲的十二调节律要比印度、阿拉伯音律方面的知识古老得多。印度南部普都可台州库都几米亚马来在1904年出土的《七调碑》属于七世纪的文物，上面除七调名称外，再无任何注脚。在苏祗婆使用过的乐音里，在更早的五世纪末叶的龟兹乐曲里，除了$\frac{3}{4}$拍节外，都有四个附音调。用作为软调的$\frac{8}{4}$节奏弹奏吾德，始于八世纪的阿拉伯乐师扎里扎里（死于791年），但这要比龟兹琵琶晚五个世纪才见于历史。据程大昌《演繁录》七卷和《唐六典》十四卷记载，开元十六年（718年），新疆的大曲已经进入了内地。当时伊斯兰教在中亚尚未站稳脚跟。波斯萨桑王朝末代国王耶斯提泽德三世（即伊嗣俟）于651—652年从以哈里发奥斯曼为首的阿拉伯占领下逃出被中亚的盟友杀害之后，他的王子伏鲁孜和孙子纳赛斯到长安避难。纳赛斯是679年回国的。而距此一个半世纪前，苏祗婆的调律在长安就已经产生了强烈的影响。哈龙拉希德时期的乐师扎里扎里，曾按照$\frac{3}{4}$调式对波斯音乐进行了改革。这种改革与萨桑王朝的诗人、乐师巴尔巴登是有所区别的。

隋文帝时，郑译、万宝常就以苏祗婆的十二调节律为主改革了音乐。这在我国音乐史上是继李延年之后的又一次重大的改革。隋朝的蔡元鼎曾以龟兹乐调为主作过曲。不少地方立碑修庙以纪念苏祗婆在

音乐上的贡献。保存于黄州的"乐师庙"就是一例。

历史学家冯家昇推测苏祗婆的名字从前可能读为"Suvajiva"或"Sujiva"。

㊷据《通典》记载，参定音乐是在开皇二年（582）年。

㊸白明达是随同苏祗婆到长安的龟兹乐师的后裔，隋朝著名的乐师。他在唐朝仍从事音乐艺术。他奉隋炀帝之命，为他的十五首词赋《万岁》、《神仙留客》、《还旧宫》、《长绿花》造了乐曲。他曾造《十二时》等曲，为唐明皇的《春莺啭》也造了曲。

㊹《大洋辞典》3083而指出"藏钩"系古老的突厥乐曲；提到它与"藏钩布斯里克曲"、"藏钩斯里曼克曲"、"藏钩夏纳夜曲"等乐曲变态。

㊺日本学者林谦山在《东亚乐考》一书里将答腊鼓写为Tap—lap，认为它是源于龟兹而在日本经过改制的"缔太鼓"。

㊻以上书中指出筚篥源于Boriya一词，系游黄乐器，后来演变成了巴里曼。

㊼这里的"盐"含有"正调"或"平律"的意思。

㊽据《唐史要述》三三卷和《洛阳伽兰》记载，火凤一词在当时回鹘语里的发音为"玶爱倾盾窒"。这与"Yaljin kux"一词相接近。这个曲作者的名字，在《通典》里写为"符洛儿"，在《唐史要述》里写为"裴神符"。他发明了用拨子弹奏乐器的方法。

㊾唐朝诗人在他们的诗歌里有时把"绿腰"写为"乐世"、"六么"。

㊿采莲、落梅系内地大曲名。

51参看毛拉伊斯米吐拉比尼尼米土拉《乐师史》。

52指清商调，系传统的汉乐。

53察合台（？—1242年），是成吉思汗的次子。他起初占领了契丹（西辽）统治的领土。十四世纪初，控制了窝阔台统治的地区，从新疆到阿姆河以东地区都在他的统治之下，建都阿里麻里。后来他的领土分成了两个部分。

窝阔台（1186—1241年）是成吉思汗的三子。他管辖着从额尔齐斯河到罗布泊湖的地区。首都设在塔尔巴哈台的额敏。其领土在1310年以后归察合台统治。

伊利汗是成吉思汗的孙子旭烈兀于1258年建立的汗国的国号。伊儿汗国包括从阿姆河到地中海、从高加索到阿拉伯的地区。首都是提别里斯城。伊儿汗国1388年为帖木儿兰所灭。

忽必烈（1215—1294年）是蒙哥汗的弟弟，中国元朝的缔造者。1264年，灭宋将首都迁入紫金城。

㊹艾白杜拉鲁特裴，据《乐师史》称，他是突厥儿斯坦人。中亚著名突厥诗人纳瓦依称其为“维吾尔机智聪慧、仪表堂堂的文人”，根据他的品格，又把他称作为一个“可敬的贵人”。鲁特裴在贫困之中度过了99个春秋。他在当时重要文化之城赫拉特生活过好长时间。他到过中亚、金帐汗国、克里米亚、阿塞拜疆等地方。他的诗一直流传到伊拉克。纳瓦依在《美人语汇》这部诗人志里，把博士鲁特裴称作为当代的“语言大师”，并在《两种语言比较》里，称他完全可以与著名抒情诗人赛依德、阿裴孜设拉子齐名并列。

鲁特裴是一位知识渊博的学者。他写了二十几部作品，把谢尔甫丁艾里延兹德的关于帖木儿兰的《凯旋记》一书由波斯文译成了维吾尔文。纳瓦依所说的鲁特裴曾写有长达一万行的《凯旋记》，可能指的就是这部作品。令人遗憾的是，这部作品至今尚未发现。

鲁特裴先于纳瓦依，在用维吾尔语按照察合台时期的风格写诗方面树立了样板。纳瓦依曾得到过鲁特裴的大力协助，因此称其为“导师”。鲁特裴擅长写格则勒、坎斯旦和柔巴依诗。他用维吾尔语写过部长诗，名为《古丽与鲁柔孜》（花与春）。

㊺艾布亚库甫赛喀克是一位生活在帖木儿兰的继承人的时代里的维吾尔学者，诗人。

距今一个世纪以前的和田人毛拉伊斯米吐拉比尼尼米吐拉，曾提到赛喀克死在阿里麻里的狱中。他的坟墓在伊犁。关于这位诗人，在保存于拜占庭由叶喀尼撰写的《箭与弓》一书中，称他是“突厥诗人的花冠”。他在诗歌、修辞学、逻辑学、哲学方面是一位颇有成就的艺术家和诗人。据《乐师史》称，他创作了巴雅特木卡姆。

他写了许多坎斯旦。其抒情格则勒诗收进于《赛喀卡诗集》之中。他的献给乌鲁克伯克（1393—1441年）的坎斯旦赞诗，表现了竹

者追求科学与文明的鲜明立场。

⑯“摩诃兜勒”曲原为“摩诃兜尔”。至今哈密地区尚保存有“都尔木卡姆”、“吾鲁克都尔木卡姆”（嗨哟嗨哟吾兰）。也有人把“摩诃兜勒”称之为“布祖里克木卡姆”。东汉和三国时被称为丁兰人的撒玛尔罕突厥人，于四世纪在匈奴的压迫之下迁至多瑙河一地中海之后，这个词的发音形式在希腊人中间就成了“Durus”；法国人把它读作Durus Mode”；英国人则读作“Mode Dorien”。它是作为一个单纯的术语而被使用的。参看《大洋辞典》和阿·聂·杜瓦斯基《简明音乐辞典》。

⑰《妙法莲花经》（简称法花经）是鸠摩罗什翻译的三卷本佛经。此经把释迦摩尼的学说比喻为莲花。它为中国佛教天台宗派奠定了基础。

⑱据莎车、和田的民间艺人解释，“kalun”一词由“kA run”演绎而来，含有“音箱”之意。

⑲诺亚与洪水。关于诺亚，《旧约》第四章第二十五节是这样记述的：当诺亚六百岁，二月七日那一天，遵照耶和华（犹太教的上帝）的旨意，他进入了自己造的方舟。畜类都是一对一对地进入方舟。当时突如其来的洪水不断往上涨，把整个人类和畜类都淹死了。这浩大洪水持续了一百五十天之后，诺亚放出了一只鸽子。鸽子飞回方舟，嘴里叼着一片新鲜的橄榄叶子，诺亚就知道地上的水都退了。七月十七日，诺亚的方舟在亚拉腊山口靠岸。诺亚和方舟里的有生命的兽类一起重新生还大地。把诺亚作为继承人亚当之后的第二位人类之父的这个神话，在《列王传》、《突厥语大词典》、《真理的花园》、《文明史》、《乐师史》里都有它的影响。

⑳大卫是公元前十一世纪末十世纪初古代犹太人的具有半神话色彩的国王的名字。《旧约》》《出埃及记》都讲到了这一点。他曾统一各部，建立了原始国家，定都耶路撒冷。年青时曾消灭了名叫歌利亚（怪物）的头号对头，建立了和平。据传，《旧约》里的诗篇有的出自他手。欧洲文艺复兴时期，著名雕塑家米克朗吉鲁曾为他雕过一个塑像。

㉑所罗门是大卫的儿子。从传说来看，他有一个名叫比利可士的

漂亮的妻子。《旧约》"雅歌"第四章有描绘她的身材、颈项的诗句。如："你的颈项象大卫收藏军器的高台，其上悬挂着一千盾牌"。传说中说所罗门是一位艺术的保护者，他酷爱音乐。以色列和伊斯兰神话，都把他描绘成整个人类、动物、飞禽、魔怪和天使之王。"天使、魔怪及动物环侍中之所罗门"这张画正是它的一个体现。（这幅画是法国人雷奈格雷塞撰写的《东方文明》一书《印度文明》卷里的插图。）

㊿昔班尼汗（1451—1510年）是成吉思汗的后裔，他是以布哈拉为中心的昔班王朝的缔造者。

㊿辛哈著的《印度通史》（1955年汉文版）二卷548面写道："昔班尼汗与成吉思汗和帖木儿兰一样想征服世界。他激起了使波斯帝国得以重新繁荣昌盛的萨法维王朝依斯梅尔王的愤怒。依斯梅尔王彻底地打败了他，并杀死了他。"

㊿参照以下资料：和宁：《回疆通志》三卷；《清史稿地理志》二三卷；玛窦：《鄂本笃访契丹记》；冯家昇等人的《维吾尔史料简编》第二册；马合木提玖拉斯：《热希德·翟里史》。

㊿帖木儿兰（1336—1405年）是帖木儿兰王朝的缔造者。他在占领了整个察合台的领土以及设拉子、伊朗和印度之后，又入侵俄国、伊拉克和土耳其。他建立的王朝后来被昔班尼汗推翻了。

㊿7音（gaMa）从粗到细、从低到高或者从细到粗、从上到下的不变动的排列称为哥玛。

㊿据吐尔迪阿洪说，他父亲台皖库勒阿洪把ozhal木卡姆叫做uzhal——美态。吐尔迪阿洪有时把"艾甫谴西曼"读为"艾晓谴西曼"——驼鹿的眼睛。

㊿音乐学家杨荫浏在研究唐朝大曲的基础上，指出第一段是散板，第二段是快板，第三段是中板；而所谓歙、撷、催，都果然是节奏前后改变的过渡之处。

㊿"太孜"（teze）一词由tizmaK（排列）一词演绎而来，泛指在一定调式的木卡姆里按照一定乐曲的程序而编排的乐曲的排列形式。也可把它称为同调的乐曲。参照《大洋辞典》608、2851面。

⑩“赛里坎”含有情趣、快乐、活泼和轻快的乐曲的意思。

⑪“怒斯赫”是样式、模式的意思。

“朱拉”是闪耀、辉映的意思。

“赛乃姆”是美丽、可爱的意思；在木卡姆里指塑造舞蹈形象的音乐。

“穷西路”是古代歌曲中四行体的民歌。

⑫开元六年（公元718年）北凉都督传入长安的新疆大曲（木卡姆）里也有这种“曼尔琥勒”。

⑬阿合买提叶赛维，中亚人，出生年月不详，卒于1166年。他是依不拉普教长的儿子，阿尔斯朗伯克和玉素甫汉木达尼大苏裴的弟子。十二世纪，除了神秘主义在中亚的最大的思想家——玉素甫汉木达尼的名为阿吉阿不都哈里克赫基都瓦尼的流派之外（这个流派后来由穆罕默德巴吾多乃克西外迪继承了下来），与这个流派的观点迥然不同的另一个流派就是由阿合买提叶赛维带头的。这个流派为后来的“教派”神秘主义道路奠定了基础。他在布哈拉学过神学，后来回到土耳其斯坦，以叶赛维的笔名写过箴言，又以库勒阿吉艾合买提的名字写了许多神秘派宗教诗歌。

他的诗有些是鼓吹宗教、禁欲主义的学说的；有的是鼓吹贫穷落后的。如在《箴言诗集》中说：只有在贫穷、虔诚、忧愁中生活的苏裴才能成为真正的苏裴。当然，他的一些诗词也是针对专制者、贪官污吏以及做官的苏裴的，所以在一部分农民、手工业者中间，在受过封建统治者们打击的造反者、诗人中间也产生过一定的影响。从他的作品来看，他的诗是用通俗流畅的回鹘葛逻禄花剌子模方言写成的。

⑭热依木巴巴麦西列甫生于1657年。从小起曾给喀什大依禅赫达图拉和卓（阿帕克和卓）当过七年佣人。当时，阿帕克和卓在准噶尔王噶尔旦的支持下控制了南疆。才华横溢、有独立思考能力的热依木麦西列甫，使他感到不安。当他获悉热依木麦西列甫写有无神论倾向的诗歌之后，以他的诗里散发着麦素尔安拉吉的味道为口实，通过顽固的信徒、苏裴加紧了对他的监禁。这位年青有为、具有自由思想的诗人，曾爱上了妃宫里的一位女仆，这使他在身心上受到了很大的摧

残，陷入了流浪颠沛的境地。于是，他迫不得已披着乞丐、托钵僧的外衣到处流浪。最初他到过叶城、和田，后来到了噶尔旦洪台吉统治下的伊犁呆过几年。他从伊犁回到喀什后，徒步游历了中亚、近东广大地区，亲眼目睹了封建专制的残酷，以及各个王朝的腐败与纷争，这使他熟悉了人民尤其是下层劳动者的生活。为他们的思想感情而鼓舞的诗人，曾为他们写了不少诗歌。

他在流浪中创作了许多诗歌。其中有些曾作为歌曲演奏过，有的在公共场所朗诵过。他还在树上和石头上刻写了一些诗。

他潜心学习了老一辈诗人，如纳瓦依、阿斐孜设拉子、阿布杜拉赫曼加梅和贾拉里丁鲁米等人的突厥和波斯语诗歌。比起前人的诗，他的诗因通俗流畅、接近口语、铿锵有力和富有生机而引起了人们的注目。曾经有一位佚名作者编了一本书，名为《麦西列甫诗集》。麦西列甫的诗就穿插在该书的故事中间。书中说，麦西列甫的一本书被和田的一个人投进火里烧了。据说他还写有一本书，名为《闪光》，但迄今尚未发现。民间流传着许多麦西列甫的传说。

他的诗充满了对封建上层、苏丹的强烈的控诉。他把阿奇木看得一文不值。他要把寺院讲台、苏丹金座、麦加甚至“天府”都要踩在脚下。他热爱人民。他的具有浪漫色彩、风格特殊的诗，具有反伊斯兰神学和依禅教义的无神论倾向。他公开宣称自己与麦素尔安拉吉志同道合。在某些方面，较之麦素尔安拉吉，他不仅对伊斯兰神学，而且对所有的神权都举起了造反大旗。他的具有异端倾向的诗，其矛头一直是指向伊斯兰神学的。当他到达麦加附近时，他拒绝了同伴要他进入麦加的请求：

无须到麦加做阿吉，喀什也有这种陵墓，

她的土象清凉剂一样能够明目。

在这里，诗人把麦加描绘为“依不拉音留下来的旧字号”，他赞美喀什被凌辱的人的故土，比起麦加来，就象清凉剂一样能使受苦人明目。他在一首穆斯坦合扎特里写道：

麦西列甫把信念出卖给一缕感情，
佩戴着砥纳，成了贤依达或婆罗门。

可见，他为了摒弃伊斯兰信念，竟然把自己与佛教神话中的创世者婆罗门和与真主争上下的贤达提并列在一起了。

统治者们经过密谋，给麦西列甫编造了不少流言蜚语。1711年，埃西德汗王朝的残忍的阿奇木和喀布尔的统治者马合木提库吐汗，以异端罪名将麦西列甫处以绞刑。麦西列甫在一首格则勒里说道：

充满痛苦的世界使我备尝艰辛，
无一缕欢乐，我在凄苦中度过一生。

他诉述了自己和人民的悲惨的生活。临死前，他这样念道：

无须捆绑手脚，
我视死如归，这生活忍受不了。
为了残杀，勿再威逼，
须知，人民再洒热血也不为你祈祷。
……
热西列甫已把热血倾洒，
我的死不是灾难，应当拍手叫好。

不久，埃西德汗王朝由于内讧和纷争而日渐削弱。接着，遭到了伊朗王纳达尔夏的致命打击。

热依木麦西列甫活了54岁。他在天山南北度过了他的生命的最重要时刻。他博得了被压迫的无依无靠的人们的喜爱。他的诗被人们竞相传抄，口耳相传。有的被改成长诗。他的好多格则勒对麦西列甫和木卡姆歌词产生过影响。

⑲达斯塔尔，是伊斯兰教徒头上缠的白布。

⑳海坎是修道者用各种色布缝制的百衲衣。

⑰租纳原为希腊文，指基督教徒祈祷时特备的一种毛织腰带，后逐渐成了非伊斯兰徒祈祷敬神时穿的法衣和戒衣。

⑱九袢意为大衣。

⑲苏裴阿拉雅尔，十世纪宗教诗人，著有长诗《虔诚》。此书曾在苏裴中间作为宗教道德广为流传，影响很坏。

⑳马合木提斯地克翟利利出生于莎车。十七世纪后半叶，十八世纪前半叶，正是阿帕克和卓及其后裔掀起长达半个世纪之久的战乱，是新疆极不稳定而又黑暗的年代。当准噶尔贵族占领南疆后，表面上虽然建立了阿帕克和卓的"白帽派"政权，实际上在经济上进行了无情的掠夺。据《平定准噶尔方略》七一、七七卷说，准噶尔统治者仅向叶儿羌人民征收的"贡赋"，每年即达十万"腾格"（"腾格"初值银半两，后值银一两）之多。并强制南疆居民移居伊犁做"阿拉巴图"（即农奴、奴仆之意）。自阿帕克和卓的准噶尔保护人噶尔旦败亡后，1700年，策妄阿喇布且再度征服南疆，使这种情况变得更为严重。在这暗无天日、骚乱四起的年代，其精神天空也被神秘主义、虚伪的盖拉曼特教派、恐怖主义（精神恐怖主义）所笼罩了。此时，贫苦农民纷纷背乡离井，到处流浪，在这种情况下，他们不得不怀有某些宗教神佑的希冀。

翟利利在莎车时穷得无立锥之地。他亲眼目睹了劳动人民的深重灾难，迫不得已地离开莎车去做隐士。在这方面，他在第48首格则勒里写道：

翟利利去朝拜依麻木墓地，
我在叶儿羌无水无地。

在第79首格则勒里，他又写道：

我在灾难的戈壁里流浪颠沛，
横卧的身躯如城堡用巨石垒起。

他离开叶儿羌时，充满了宗教神佑的种种幻想。他作为一个流浪者，以朝拜苏丹苏图克布格拉汗、逵排里沙地克陵墓开始了他的宗教游历。多年的宗教游历，并未使他获得神佑，浮现在他眼前的并不是神佑的光圈，而是“没有保荫的流浪的人民”、“无论冬夏都在黑暗中徘徊的人民”、“沉浸于火海里的故乡”、“疾风般消逝的生命”。他深知自己求助于神佑的游历告吹了，但在其它方面他却得到了更为重要的收获。他在第35首格则勒里这样写道：

我出家皆在见见世面，
这就是鉴别善恶的考验。

泪如泉涌，并非逆天大罪，
它是净化人心的生命之水。

翟利利到和田后再未能返回故乡。他通过和田的生活，不但认清了顽固不化的依禅和禁欲主义者毛拉们的本质，而且通过写诗把他们的腐朽本质和盘托出。这就使他的诗才日趋成熟，从而使他成了一个炉火纯青的诗人。他在一首诗里，把自己谕为“漆夜里的火炬”、“悲感城中的夜莺”：

在黑暗国度中，我的眼睛如火炬一样，
人民的叹息化为明灯，如火似的炽旺。

酒官麦素尔，斟酒吧，我要披露秘密，
把殷红似花的血酒斟满愁痛的杯杯。

翟利利在和田写了大量严厉抨击宗教迷信及其保护者——禁欲主义者和依禅的诗。面对宗教势力，他无所畏惧，百折不挠。关于这一点，他在第54首格则勒里以响亮的声音、形象的比喻这样写道：

贪婪无厌者妄图把世界掠夺一光，

这好比给自己宝贵的生命引来凶龙恶狼。
你说，莫把内心的话放在声音的刀刃上，
这办不到，怎能把射出的箭收回重放？！
时间在流逝，穷人的秘密对谁讲，
如何能用铁链锁住巨川大江？！
我已陷入困境，仙人们，你们看热闹吧，
谁能从狂人的戈壁把麦吉侬送回故乡？！
纵使火星抽出利刀向着水星滥施淫威，
但它怎能捆住升腾着的太阳？！
有如乱麻般的强盗以为我软弱可欺，
他却没有力量把波斯大军阻挡。
你们想把翟利利狂人从美人心里撵走，
这好比在庙宇里把倔强的异教徒捆绑。

诗人那种绝不从献身于人民的道路上退缩下来的精神，在这首诗里得到了深刻的体现。至今已发现的他的完整的诗集有《诗歌全集》。从中看来，诗人在和田是靠代写书信度日的。他有过两个儿子，但都早夭了，只剩下他孤孤单单一人。在第73首格则勒里，他慷慨激昂地写道：

莫说翟利利在世上没有后嗣，
看吧，在我身后，一首诗就是一个儿子。

这位年迈的诗人在生命结束前写道：

尚未开颜的翟利利就要结束生命，
莫回避艰辛，乐善好施吧，为着穷人。

这些至理名言是诗人一生的总结。他的诗暴露了社会的黑暗，充满了对人民的热爱，是值得我们很好地进行研究的。

⑳阿布杜艾山鲁达基（858—941年）生于扎拉夫尚盆地附近的盘吉鲁达克镇。他是波斯文学的第六个巨匠。有的说他是以自己出生的地名作为笔名的，也有的说由于他擅长“鲁达”音乐，才采用了这个笔名。他在以波斯语写坎斯旦、格则勒、柔巴依、吐尤克诗方面树立了一个样板。他是个盲诗人。有人说他是先天性的，有人说他是从纳赛尔比尼萨玛王宫被赶出来之后失明的。鲁达基曾把《莱丽—麦吉侬》这个故事改编成了长诗。而尼扎米是在十二世纪，纳瓦依是在十四世纪，傅祖里是在十六世纪才参考这个故事写出了长诗。鲁达基曾把伊比艾勒穆哈发在阿巴斯时代从印度语译成阿拉伯语的《卡里勒与笛木乃》转译成波斯语。

㉒戴凯是继鲁达基之后波斯文坛上涌现的又一位巨匠。他是萨曼王朝诺比尼麦苏尔时代的人。他有过撰写《列王记》的想法，但未能实现。

㉓吾甫勒哈桑菲尔旦西生于934年。他在马合木提加兹尼（伊比苏布克特勤）的王宫供职时，曾把《列王记》改写成了长诗。这事是在971年，即他37岁时开始的。他一共写了34年，在71岁上终于写出了一部比荷马于1005年写出的史诗《伊利亚特》多八倍的长达十二万行的长诗。这部描写古伊兰人与土兰人的战争的史诗是用波斯语写成的。莎车人哈穆西阿洪于回历1164年以散文体的形式将该诗译成了维吾尔文。十一世纪的马合木提喀什噶里在《突厥语大词典》里，十三世纪的阿老丁·阿塔蔑力克·志费尼在《世界征服者史》里都留下了有关这部长诗的记载。

㉔奥马尔·哈亚姆（约1040——1123年）生于呼罗珊内沙布尔城。曾就学于哲学家伊麻木穆瓦盘克。他写过许多富有哲理的柔巴依诗，对伊斯兰教义和宗教腐朽势力进行了有力的嘲讽。

㉜穆斯里胡丁谢赫萨迪（1023——1292年）是著名的波斯诗人。曾在巴格达受过教育和周游过许多国家。并以穆罕默德设拉子王的使者身份到过喀什噶尔。

欧洲十字军东征时，他被抓获沦为奴隶，于1256年才回到故乡设拉子。1257年写出了故事集《果园》，1258年写出了同类体裁的作品

《蔷薇园》。

⑯阿布杜拉赫曼加梅（1414——1492年）是塔吉克诗人，波斯诗歌巨匠，七部长诗《七星》的作者。加梅支持继鲁特裴之后的纳瓦依用自己的语言撰写长诗《海弥赛》。并带他瞻仰了著名维吾尔诗人萨迪喀什噶里的陵墓。遵照他的要求，纳瓦依将自己的诗分成了四部。名为《四书》的纳瓦依的诗集，大多都由加梅审阅过。

附录：

《十二木卡姆》手鼓拍节表：

$\frac{4}{4}$

| △○ △○ ×× △○△△ | ×○ △○△× ××△ |

| ×○ △○× △×△× △△ | ×○ △○ ×× ○△△△ |

| △○ △△ ○× △·△△△ | △○ △·× △×△× △△ |

| ×○ △·× △△× △△ | △○ △·× ×× △△ |

| △·× △× ○△ ×○ | △○ △○ ×○ ○ |

| ×○ △△△ ××× ○△△△ | ×○ △·× △○△× ○ |

| △× ○× △·× △× | ○△ △○ ○× △○ |

| ○△ △○ ○× △○ | △·× △× ○ △○ |

| △○△ △△ ○× △△ | ×○ △○△ ×× △△ |

| △○ △△ ○× ○△○△ | ×○ △○ ××× ○△○△ |

△○ ○△○△ ○× ○△○△ |

| ×○ △○ ××× ○·× | ×○ △·△ ××× ○△△ |

| ×○△○△△ ×△× ○△△△ | ○× ○△△ ×× △△ |

| △×△× △△ ×○△ • × | ×△× ○△△△ △○ △△ |

| ○× ○△○△ ×○△○ | ×△× ○△△△ ×○ △△ |

| △○ △△ ○× △×△×△× | ×△ △△△ ××

△△ |

$\frac{2}{4}$

| ○× ○× | △ • × △△× | ×○△ △× |

○×△× ○×△× |

| △ • × △△×○ | △ • △× △× | △ • × △×△△× |

△△× ○△×○ |

| △△× ○△× | △ • △△△ △△△ | △△× △△× |

△ • △ △△ |

| △○△△ △△× | △△△△ ○△× |

| △ • △ △△△△× | △△×△×△× △△×△×△× |

△ • △×△×△ △△× |

| △○·△ △×△× | △△×△× △×△×△× |

| ××△× ○△×△ | △·×△× ○×△× |

| ○×△× ○×△× | ○×○× ○×△ |

| △△× ○×△ | ×·△△△× ○△××△ |

| △○× ○× | △○ △△

| △△×△△× △△× | △·× △△× | △·×

△×△× | △△ ××× | △×× ×○ | ×○ ××× |

△×× ×○ |

$\frac{3}{4}$

| △○ ○ △○ | △·× △× ○ | △○ ○ △△× |

| △△× △× ○××× | △○△ ××○ △×

△·× △·×△× ○ |

| △○ ○× ×△ | ×○ ○× △○ |

| ×× △× ×△ | △·× △× ×△ |

| △·× ○×△× △○ | △×× △× ××△ |

| △·×△× △○× △○ | ×·×△× ××△ ×○ |

| ×○ △× ×× | △△△△ ×× △○ |

| △•× △•×△•× △△× | △○○× △○ ××△ |

×○○× △○ ××△ |

| ×××× △×△× ××△× |

| ××△× △× ×××△ |

$\frac{5}{4}$

| △•×△× △•× △○ △△ △○ |

| △× ○△ ×○ △○ △○ |

$\frac{5}{8}$

| △× △ × △ |

$\frac{6}{8}$

| △×△ ×○× △ |

| △○△△ ×△×△× △ |

| △ ○△ △ △ △× △ |

| △×△××○ ×××△ | ×△× △○○ |

| △○○ ×○○ | △×△×△×△ ××△×△ |

| △△×△ △△×△ | △×△×△ ×○×△ |

$\frac{7}{8}$

| △○ △×△△ △××× | △ △× ○ △ ○ △×△× |

| △○ △△ △○ △×△× | △○ ×○ △× | △×△× |

| △ △×○ △×△× | △△×△○ △×△× |

| △ ○ ×× ○ △× | △○○△ ○ ×○ |

| △ ○ △ ○ × ○ |

$\frac{3}{8}$

| × △×△× | × ○△ △ | ×○×× △ |

| × ○△ △△ × | × ○△△ △△ |

| × △×△× △ | △×△× △× △ |

| △ ○△× ×○△× |

| ×××× | △×△ | △△×△ |

后　记

《论维吾尔古典音乐——〈十二木卡姆〉》一书是研究《十二木卡姆》这部东方音乐史上巨大的艺术财富的专著。本书作者阿不都秀库尔·穆罕默德伊明生于1934年，毕业于新疆大学，现任该校副教授。多年来，他一直从事着维吾尔文学、美学、哲学、艺术等方面的研究。已出版的专著除本书外，还有《新疆唐代歌舞艺术》等等。现已列入出版计划的有《论法拉比哲的学体系》、《美学概论》。

据我所知，本书可能是多年来第一本由维吾尔族中的知识分子写出的研究本民族古典音乐的书。那么，它的价值、作用也就可想而知了。为了向致力于丝绸之路研究的同志提供维吾尔音乐艺术的研究成果，我曾于1979年将本书底稿译成汉文，以后又几经翻译，这次是根据1981年北京民族出版社出版的本书的第1版译出的。作者对这个版本适当地做了一些增删和修改。为了便于阅读，我将正文里的注释全部移至书后，与另一部分注释并在了一起。就我的水平来看，是很难胜任此类著作的翻译的，同时，也苦于没有一本可供参考的工具书。因此，在译文方面一定存在不少错误，请读者和专家指正。

译　者

一九八四年六月三日